

Bruno Tupper Gil

2º Ciclo de Estudos em

História e Património

Ramo: História Local e Regional- Construção de Memórias

A Influência Cultural Portuguesa no samba do Rio de Janeiro: os silêncios na
construção de uma memória (1889-1917).

2012

Orientador: Inês Amorim

Coorientadora: Helena Osswald

Classificação: Ciclo de estudos: 16 valores.

Dissertação: 17 valores.

A “dindinha Janir” e “Jenge”, pelo
carinho e apoio.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, meu irmão, e todos os demais familiares que direta ou indiretamente, contribuíram para este projeto.

Aos mestres que tive ao longo do percurso acadêmico na FLUP, pela dedicação e aprendizagem. Em especial, a Doutora Inês Amorim e Helena Osswald pela orientação e contributo na realização deste trabalho. Aos amigos da turma no mestrado, pelos conselhos, conversas e solidariedade.

E a Débora Rodrigues, pela paciência e companheirismo nestes dois anos de nossas vidas...

Resumo

A Influência Cultural Portuguesa no samba do Rio de Janeiro: os silêncios na construção de uma memória (1889-1917), título desta dissertação, tem por objetivo demonstrar através de argumentação comprovada, o rasto deixado pela cultura portuguesa na formação do samba do Rio de Janeiro na virada do século XIX-XX. Procura relativizar a supervalorização dos contributos africanos, e questionar certo esquecimento da influência portuguesa neste processo, no contexto das reformas econômico-políticas do Brasil, em geral, e do Rio de Janeiro, em particular. Utiliza-se além de bibliografia referente ao assunto, os pareceres do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que nos servirão de base para uma crítica cerrada, propondo-se uma reflexão sobre fatos que contribuíram para os respectivos processos de esquecimento (português) e supervalorização. (afro).

Palavras-chave: Influência cultural, Brasil, Portugal, identidade, memória.

Resumé

A Influência Cultural Portuguesa no samba do Rio de Janeiro: os silêncios na construção de uma memória (1889-1917), le titre de cette thèse cherche à démontrer par l'argument éprouvé, la trace laissée par la culture portugaise dans la formation de la samba à Rio de Janeiro dans le passage du XIXe siècle pour le XXe. Rechercher relativiser la surévaluation des contributions Africains et posé certaine question sur l'oubli de l'influence portugaise dans ce processus dans le contexte de réformes économique et politique du Brésil, en général, et à Rio de Janeiro, en particulier. On utilise au-delà de la littérature sur le sujet, les opinions de l'Institut du patrimoine historique et artistique (IPHAN) qui servira de base à une critique fermée, proposant une réflexion sur les événements qui ont contribué à des processus respectifs de l'oubli (Portugais) et la surévaluation.(Afrique).

Mots-clés: l'influence culturelle, Brésil, Portugal, l'identité, la mémoire.

Abstract

A Influência Cultural Portuguesa no samba do Rio de Janeiro: os silêncios na construção de uma memória (1889-1917), title of our dissertation, aims to comprove, through proven reasoning, the influence of Portuguese culture in the formation of samba in Rio de Janeiro in the turn of XIX to XX century. We aim to prove that there are an overvaluation of the African contribution to samba, that we have today, and criticize the forgotten influence in this process which take place within the process of economics and politics reforms of Brazil in general and Rio de Janeiro in particular. We will be using, in addition to the literature subject, the opinions of National Institute of Historic and Cultural Heritage (IPHAN) that we will be using as the ground of a sharp criticism and proposing to ponder over the elements that have contributed to this process of forgetfulness (Portuguese) and overvaluation (afro).

Keywords: Cultural influence, Brazil, Portugal, identity, memory.

*As situações não são de quem as criou, mas daqueles que mais fortemente
as fixaram na memória dos homens”*

Anatole France

Sumário¹:

Introdução: Justificação, objetivos, conceitos.....	9
1. As transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro na virada do século (XIX-XX).....	20
1.1. Espaço - Rio de Janeiro.....	21
1.2. A população urbana e a sua distribuição.....	25
1.3. O Imigrante Português no Brasil (XIX-XX).....	26
1.4. As reformas urbanas da viragem do século XIX e início do século XX, e os deslocamentos populacionais em redutos do samba	32
1.5. Os redutos de práticas sambistas: Praça Onze e Festa da Penha.....	38
2. Os processos de valorização do samba – à procura das matrizes.....	46
2.1. Os movimentos nacionalistas e anti lusitanistas na viragem do séc. XIX-XX, na busca de uma identidade brasileira, uma brasilidade.....	53
2.2. A massiva valorização afro e os percursos originais – o samba do recôncavo baiano e outras influências.....	59
3. A influência portuguesa na formação do samba carioca.....	62
3.1. Traços gerais, culturais e sociais.....	64
3.2. Traços específicos – evolução musical brasileira, instrumentos e o Fado (a problemática de sua origem)	69
Conclusão.....	83
Bibliografia.....	86

¹ Este trabalho foi realizado no português brasileiro segundo o novo acordo ortográfico.

Introdução

Justificação, objetivos e conceitos

A Influência Cultural Portuguesa no samba do Rio de Janeiro: os silêncios na construção de uma memória (1889-1917), é o título deste trabalho que tem por objetivo demonstrar o rastro deixado pela cultura portuguesa, em diversas vertentes, políticas, econômicas, sociais e culturais, que possam ter contribuído para a formação do samba do Rio de Janeiro na virada do século XIX-XX. O período 1889-1917 foi delimitado porque as datas 1889 (Proclamação da República) e 1917 (ano do registro oficial do primeiro samba) são marcos importantes para a compreensão e desenvolvimento desta análise.²

A temática deste trabalho partiu da observação pessoal, incontornável: Como historiador nascido e criado na cidade do Rio de Janeiro, admirador e apreciador do samba como representação de uma cultura carioca no cotidiano da cidade, confronto-me com uma grande parte da bibliografia produzida no Brasil, a recorrente supervalorização de uma influência da cultura africana, na formação do samba do Rio de Janeiro, em detrimento de outras influências. E é sobre estes outros contributos que este trabalho propõe um olhar sobre a influência cultural portuguesa na formação deste samba carioca da virada do século, fazendo uma revisão e análise bibliográfica, tanto de obras portuguesas quanto brasileiras que pudessem afinar a leitura dessa influência.

Não é meu intuito, sob hipótese alguma, a negação das influências afro, mas apenas uma análise crítica à sua supervalorização. Sua importância é notória e comprovada, por vasta bibliografia e por muitos renomados estudiosos do assunto. O escopo deste trabalho é chamar a atenção para uma diversidade de elementos que contribuíram para a formação do samba do Rio

² Na verdade o registro é dos fins de 1916, mas este samba ganhou reconhecimento e sucesso no carnaval de 1917, tornando-se um observatório do momento e do processo de reforço da formação do samba na viragem do século.

de Janeiro, e mostrar que este assunto apesar de inúmeros estudos ainda pode e deve ser objeto de novas investigações.

Para esta revisão, é necessário a discutir certos aspectos teóricos, dentre os quais destaco: *cultura popular, representação, tradição e memória*. Uma reflexão sobre a conceitualização dos termos e a forma como eles foram incorporados poderá funcionar como mapeamento das questões em debate.

O conceito de *cultura popular* foi alvo de reflexão intensa em meados do século XX. Michel de Certeau destaca que durante este período, a nova circulação de conhecimentos gerava interrogações sobre as formas de práticas culturais, difusão e partilhas de culturas, e levantando questões sobre uma cultura de massas, numa altura em que a análise histórica passou a ter interesse também pelas massas (multidões anônimas) e não mais pelas restritas elites (Certeau, 1989: 49-75).

A partir deste cenário, abriu-se um duplo aspeto: o primeiro traduziu-se num conjunto de pesquisas “positivas” que se esforçaram por individualizar traços próprios do «popular». O segundo uma reflexão crítica que procurou, numa desordem bastante grande, especificar (na maioria das vezes a partir destes primeiros trabalhos) o próprio conceito de «cultura popular». Porém, para Certeau os estudos para uma análise historiográfica acerca do popular, ficaram, na maioria das vezes, “presos” a dois vícios: o primeiro constitui-se no fechamento frequente numa definição tautológica: em definir o popular através do povo e vice-versa. O segundo consistiu em procurar, na produção cultural, o simples reflexo de delimitações econômicas e sociais: ou seja, traduziu-se, simultaneamente, em negar a autonomia relativa do campo cultural e em supor, pelo menos implicitamente, a existência de uma continuidade das produções culturais no seio de um mesmo quadro de distribuição.

Os estudos iniciais sobre o conceito de cultura popular aproximavam os conceitos de folclore e folclorismo ligando-os muitas vezes ao campesino. A cultura popular, vista a partir do folclore define-se como um património. O folclore neste momento é visto como assimilação de cultura, o campesino é identificado como popular, e este popular é visto como algo distanciado das influências urbanas.

Mas é sobretudo sobre as incertezas a cerca da cultura popular que Certeau conclui que estas incertezas tornam incapaz de se constituir uma totalidade definitiva de cultura popular.

Porém esta indefinição não deve ser, como o autor ressalta, uma desqualificação do objeto de análise, o da “cultura popular”.

A evolução da questão sobre o “popular”, através de uma história social da cultura, ressalta a necessidade da separação entre o popular e o folclore. Folclore é o conjunto de manifestações artísticas do campesinato: danças, cerimônias, canções e contos, por exemplo. Restringir popular, ou cultura popular, a folclore é superficial, daí decorre, a necessidade do popular ser visto dentro de uma temática da história social da cultura.

A análise de cultura popular pela história social da cultura, passa, também, por um importante diálogo com os etnólogos. Estes estariam habilitados a produzir análises sobre o comportamento humano e suas relações. O viés sociológico permite desta maneira pensar o homem como agente produtor da cultura popular.

Sendo assim, proponho a hipótese de que o samba carioca como cultura popular, foi criado no centro das relações humanas, no seio dos menos favorecidos que através de práticas de convivência e sociabilidade agiam como formadores desta cultura popular. Estas relações e convivências serão apresentadas neste trabalho, principalmente nos pontos: 1.3, 1.5, e 3.

De maneira não menos importante para este trabalho, e dialogando com a cultura popular, o conceito de representação é inserido como parte de um conjunto de ações de um campo produzido para a construção do *habitus*, conceito elaborado por Pierre Bourdieu e que nos servirá de aporte teórico. *Habitus* pode ser visto, como um conjunto de ações, dentre elas a representação que um indivíduo usa como artifício para se inserir em determinada estrutura social, ou seja em um conjunto estruturado de práticas, um sistema de posições sociais, estruturado internamente em termos de relações de poder. (Bourdieu, 2002: 97-119)

Pensar o samba como representação de um *habitus*, permite-me pensar em seu uso como um instrumento que auxilia as relações sociais dos indivíduos que praticam este samba numa estrutura social. É nessas relações entre indivíduos que este trabalho se insere. Nas relações que veremos mais a diante (1.3, 1.4, 1.5 e 3), dos negros, e dos imigrantes portugueses no contexto da formação do samba carioca e dentro de uma estrutura social da cidade do Rio de Janeiro.

Sobre o conceito de memória minha reflexão parte justamente, do processo de construção de uma memória do samba com as questões que supervalorizam as componentes afro, e do esquecimento de outras influências, sobretudo a portuguesa, levando em consideração o cenário

político brasileiro da virada do século. Considerar-se-ia também a questão da tradição, ou melhor da “invenção da tradição”, como propõe Eric Hobsbawm:

“O Termo “Tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas- e se estabeleceram com enorme rapidez.” (Hobsbawm, 1997: 9).

No sentido amplo de tradição inventada, como propõe Eric Hobsbawm, creio que a tradição afro não foi inventada, mas foi, como queremos sugerir, “construída e formalmente institucionalizada” sob forte influência nacionalista que o Brasil republicano da virada do século tinha como proposta ou como ideal. Desta maneira, durante este período, com a necessidade de negar o passado, as relações e as influências portuguesas, na busca por uma “brasilidade”, poderá ter havido no momento de formação do samba, que coincide com este período, a supervalorização africana, em detrimento de outras e não menos importantes influências na formação do samba. E assim como o próprio Hobsbawm afirma, em relação à tradição “se estabeleceram com enorme rapidez.” (Hobsbawm 1997: 9).

Este processo de construção da tradição, passa justamente pelo processo da construção de uma memória. Para teorizar alguns aspectos que considero importantes sobre memória destaco o trabalho, *Memória Social*, de James Fentress e Chris Wickham (1992: 7-8). Já no prefácio é abordado um aspeto importante na dinâmica da minha proposta da dissertação. É citado Maurice Halbwachs, o primeiro teórico do que se veio chamar de memória coletiva, e para quem toda a memória se estrutura em identidade de grupos.

Em relação à proposta da dissertação, a excessiva valorização afro passaria justamente por esta teoria de Halbwachs. A identidade que a população negra carioca criou com o samba fez com que a memória coletiva deste grupo e, posteriormente, até da população carioca e brasileira como um todo, restringissem a relação entre a identidade do samba com este grupo. Todavia, como veremos mais à frente, a partir de outros argumentos, o samba é aglutinador de influências culturais diferentes que compunham a sociedade carioca na época de sua formação.

A componente afro, na formação do samba como símbolo de uma identidade brasileira é como afirma Luiz Otávio Braga parte de um discurso produzido no decorrer do século XX. Vejamos:

“o samba urbano a partir do instante em que entra no discurso geral sobre a simbologia nacional a reboque do negro e da mestiçagem., gera a longa negociação sobre o *SER* brasileiro resultando numa identidade nacional mestiça, causada pelo advento do samba como musica urbana no Rio de Janeiro já na segunda metade da década de 20 (...) Nacionalidade a vista” (Braga 2002: 180-181)

A memória criada, ou a “tradição inventada”, da cultura afro como matriz do samba do Rio de Janeiro é a meu ver como o trabalho *Memória Social* atrás citado afirma, em relação à memória como fonte de conhecimento, um mecanismo que copia e armazena informações, e que, posteriormente, tal informação é usada para formar ideias. A memória coletiva deste grupo (afro) “copiou e armazenou” a sua influência na formação do samba do Rio de Janeiro (que existe, mas não é única) para criar ou formar esta ideia de identidade afro quase como única base formadora do samba.

A respeito deste uso da memória como fonte de conhecimento, e este processo de mecanismo de cópia e armazenamento de informação, o trabalho de Fentress e Wickham:

“Tomemos a pergunta: “Como é que a memória serve de fonte de conhecimento? Em dois sentidos. Por um lado, podemos tomá-la simplesmente como uma pergunta sobre o modo como a memória copia e armazena informação; por outro, podemos tomá-la como uma pergunta sobre o modo como a memória, primeiro, copia e armazena informação, e *depois* usa essa informação para formar ideias novas. Em qualquer dos casos, porém, o pressuposto continua a ser o de que a memória é, acima de tudo, um mecanismo de cópia e armazenamento.” (1992: 30).

Após esta reflexão sobre os aportes teóricos, não podemos esquecer que, o IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, corrobora esta vertente da influência afro, e o esquecimento de outras influências, como a portuguesa. Dentro da legislação brasileira, como definido pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o IPHAN, o Samba é considerado Patrimônio Cultural Imaterial em duas vertentes: o Samba de Roda do Recôncavo Baiano e a as

Matrizes dos Sambas Cariocas que, neste caso, incluem apenas os seguintes tipos de samba: O Partido Alto, O Samba de Terreiro e O Samba Enredo.

Vejamos a Definição do IPHAN para os dois bens tombados como Patrimônio Cultural Imaterial. Samba de Roda do Recôncavo Baiano:

“O Samba de Roda é uma expressão musical, coreográfica, poética e festiva das mais importantes e significativas da cultura brasileira. Exerceu influência no samba carioca e até hoje é uma das referências do samba nacional.”³

Já as Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro, e Samba Enredo:

“No começo do século XX, a partir de influências rítmicas, poéticas e musicais do Jongo, do samba de roda baiano, do maxixe e da marcha carnavalesca, consolidaram-se três novas formas de samba: o partido alto, vinculado ao cotidiano e a uma criação coletiva baseada em improvisos; o samba-enredo, de ritmo inventado nas rodas do bairro do Estácio de Sá e apropriado pelas nascentes escolas de samba para animar os seus desfiles de carnaval; e o samba de terreiro, vinculado à quadra da escola, ao quintal do subúrbio, à roda de samba do botequim.”⁴

Um dos argumentos para o tombamento do “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, justificados perante a Unesco pelo Ministério da Cultura Brasileiro, através do IPHAN foi que este samba expressava raízes afro descendentes presentes na formação da Sociedade Brasileira, sendo assim o samba seria uma forma de expressão destas raízes e desta brasilidade. Essa justificativa visava promover a candidatura do samba à Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, junto à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

³ IPHAN
<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12567&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>, Consultado em 24/11/2010

⁴ IPHAN
<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13743&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>, Consultado em 24/11/2010

Como foi exemplificado quando da definição do “Samba do Recôncavo Baiano”, ele teve grande influência no samba Carioca⁵, o que propiciou a inclusão das matrizes do samba do Rio de Janeiro como Patrimônio Cultural Imaterial junto ao IPHAN. Contudo, na justificação desta relação do Samba do Recôncavo Baiano com a formação do samba carioca, associado à influência das raízes afro-descentes, faz-se patente o esquecimento da participação dos instrumentos ibéricos e sobretudo da música e de instrumentos Portugueses na Formação do Samba Carioca, o que demonstraremos na parte 3.

Sendo assim, apresento agora sucintamente a estrutura do trabalho. A dissertação foi dividida em três partes: a primeira parte chamamos de (1.) “As transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro na virada do século (XIX-XX)”. Ela diz respeito a um panorama histórico, político e social do período que abordamos. Assim, de início no ponto 1.1- “Espaço - Rio de Janeiro”- descrevem-se os contextos espaciais com as transformações do advento da república, e de como ela dinamizou o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. Estas transformações trouxeram aspectos positivos e negativos. Levando em consideração as alterações na organização funcional da população urbana e com sua (re) distribuição, pelo espaço urbano. Sendo especificamente esta a abordagem do ponto 1.2-“ A população e sua distribuição urbana”.

O ponto 1.3, “O imigrante português, no Brasil na virada do século XIX-XX”, foca no imigrante português e sua inserção no cotidiano da cidade. Demonstraremos através de exemplos vários, que este período corresponde a um forte movimento de migrantes portugueses para o Rio de Janeiro, especialmente.

O ponto 1.4 – “As reformas urbanas da viragem século XIX, e início do século XX e os deslocamentos populacionais em redutos onde se praticava o samba”- diz respeito as reformas urbanísticas da cidade, que já mencionamos no ponto 1.1 e que voltamos a abordá-la, mas que neste ponto procura focar a localização dos espaços de samba e as ligações quer ao desenho urbano quer ao fluxo migratório.

Fechando a primeira parte, o ponto 1.5 – “Os redutos de práticas sambistas: *Praça Onze e Festa da Penha*” – procurará acercar-se sobre estes dois espaços de importância significativa

⁵ Veremos isto de modo mais aprofundado no ponto 2.1 do trabalho.

para a formação do samba carioca, e sobretudo a *Festa da Penha*, como um observatório peculiar da influência Portuguesa.

O ponto 2 do trabalho – “Os processos de valorização do samba – à procura das matrizes” – diz respeito, como o próprio título sugere, a problematização dos processos de valorização e à busca por matrizes do samba. Neste ponto, inicialmente, abordamos aspectos do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) neste processo de institucionalização das matrizes e da valorização do samba.

Já no ponto 2.1 – “Os movimentos nacionalistas e anti lusitanistas na viragem do séc. XIX-XX, na busca de uma identidade brasileira, uma brasilidade” - procurar-se-á demonstrar como estes movimentos contribuíram para o esquecimento das influências portuguesas na formação do samba carioca e, paralelamente, no decorrer do século XX, através da valorização da mestiçagem, a supervalorização da cultura africana.

O ponto 2.2 – “A massiva valorização afro e os percursos originais – o samba do recôncavo baiano e outras influências” - aborda o enfoque da supervalorização afro com atenção especial para a relação do samba carioca com o samba do recôncavo baiano, que fortaleceu a supervalorização afro e o esquecimento de outras possíveis influências, no caso do nosso trabalho a portuguesa.

O ponto 3- “A influência portuguesa na formação do samba carioca” - Tratará destas “outras influências”, - ou mais especificamente sobre a influência portuguesa na formação do samba carioca. Iniciaremos este ponto com um pequeno exemplo retirado do livro, *O Cortiço* de Aloísio de Azevedo, que retrata através de sua obra, reconhecidamente importante na literatura brasileira, a dinâmica de espaços de sociabilidade entre portugueses e negros (neste exemplo, o cortiço). A cena trata de como, nos cortiços, os imigrantes portugueses e outros moradores, conviviam harmoniosamente e eram responsáveis por uma convivência de criação cultural e musical extremamente significativa.

Tal proposta, “A influência portuguesa na formação do samba carioca”, desenvolve-se no ponto 3.1- “Traços gerais, culturais e sociais” - que diz respeito à forma como os imigrantes portugueses de maneira direta ou indiretamente contribuíram para a formação do samba carioca. Assim abordamos aspectos da *Festa do Divino*, que considerada tipicamente portuguesa, tem sua “versão brasileira” e ganha grande importância festiva na dinâmica cultural da cidade do Rio de

Janeiro. Daremos atenção também neste ponto, ao *Entrudo*, outra festividade portuguesa notadamente com forte influência no cenário cultural no Rio de Janeiro.

Por fim, o ponto 3.2 – “Traços específicos – evolução musical brasileira, instrumentos e o Fado (a problemática da sua origem) ” - diz respeito à influência de instrumentos e músicas de tradição portuguesa que contribuíram para a formação do samba carioca. Neste ponto, faremos uma breve análise acerca da evolução da música e suas representações no território brasileiro até chegarmos ao samba carioca, propriamente dito. Concluímos este ponto, ainda que de maneira ilustrativa com a “troca de influências culturais e musicais” entre Brasil e Portugal, tendo como referência, ainda que breve, à problemática da origem do fado.

Fontes e metodologia

No que diz respeito a fontes e metodologia, o presente trabalho teve como suporte teórico toda uma historiografia que ao ser relida permita uma reconstrução do tema em causa. Mais do que fontes de arquivos e bibliotecas, usou-se fontes já consultadas por outros autores mas que foram alvo de diferentes interpretações. As referências bibliográficas que se usaram ao longo do texto⁶ permitirão, através da análise e arrumação de argumentos e contra argumentos, a justificação das propostas enunciadas, a revisão da influência cultural Portuguesa na formação do samba do Rio de Janeiro e a supervalorização afro, como conjectura de um esquecimento do contributo cultural português.

Acerca das questões relativas ao Brasil, Brasilidade e Cultura Popular Brasileira e Música Brasileira, destaco os autores e seus despetivos trabalhos: Martha Abreu: *O Império do Divino* (Abreu,1999) e *Histórias Musicais da Primeira República* (Abreu,2011); Mário de Andrade em *Ensaio sobre a música brasileira* (Andrade,1972); Luiz Otávio Braga, em *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo* (Braga,2002); Waldenyr Caldas, em

⁶ A bibliografia selecionada para a utilização do trabalho pode ser vista no fim do mesmo, em referências bibliográficas.

Iniciação à Música Popular Brasileira (Caldas,1989); José Murilo de Carvalho em *A Formação das Almas: O Imaginário da República no Brasil* (Carvalho,1987); Roberto Moura, *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro* (Moura,1995); Carlos Sandronni em *Feitiço Docente* (Sandronni, 2001) e o Trabalho organizado por Fernando Novais e Nicolau Sevcenko, *História da Vida Privada no Brasil* (Novais e Sevcenko,1998). Esta é uma pequena amostra das obras utilizadas, outras referências podem ser encontradas no fim do trabalho na bibliografia.

Assim como em referência a aspectos portugueses destaco brevemente as obras de Maria Ionnis Baganha sobre migração portuguesa (Baganha,2001 e Baganha 2009); José Noronha Bretão em *As Danças do Entrudo: Uma Festa do Povo* (Bretão,1998); Pinto de Carvalho em *Histórias do Fado* (Carvalho,2005); Armando Leça em *História da Música Popular Portuguesa* (Leça, 1942) e as importantes obras de Ernesto Veiga de Oliveira, sobre instrumentos portugueses (Oliveira 2000) e *Festividades Cíclicas em Portugal* (Oliveira, 1984).⁷

Já no que diz respeito a aspectos teóricos e reflexões de conceitos para o enriquecimento do trabalho proposto destaco: Pierre Bourdieu em *Campo Teórico e Campo Intelectual* (Bourdieu, 2002); Michel de Certeau em *O Conceito de Cultura Popular* (Certeau, 1989); James Fentress e Criss Wickham em *Memória Social* (Fentress/Wickham,1992); Stuart Hall em *Identidade Cultural da Modernidade* (Hall,2005); Eric Hobsbawm em *a Invenção da Tradição* (Hobsbawm, 1990) e Jacques Le Goff em *Memória e História* (Le Goff, 1986)

Metodologicamente tornou-se fulcral, como suporte dos argumentos expostos, o uso dos pareceres e definições do IPHAN⁸. O contexto do seu aparecimento, a linguagem adotada e seus argumentos exigindo um desconstrução dos mesmos.

Documentalmente a utilização de mapa da obra de Carlos Kassel (no ponto 1.1), permite a demonstração da dinâmica das reformas urbanísticas do início do século XX e sua interferência na distribuição da população em determinados redutos e espaços importantes para compreensão do trabalho. Assim como também foram utilizadas fotografias de Augusto Malta, fotógrafo oficial da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro no período estudado, em acervo disponível no endereço

⁷ Assim como em referência as obras Brasileiras estas são apenas uma pequena amostra das obras. Outras referências podem ser vistas na bibliografia.)

⁸ Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>

eletrônico do Instituto Moreira Sales⁹. As fotos utilizadas no ponto 1.4 nos permitirão reforçar a questão da transformação da cidade no contexto das reformas urbanísticas do início do século XX. Além de permitirem a análise do carácter simbólico do progresso que os políticos republicanos tinham por intenção fixar no imaginário da população do Rio de Janeiro, a capital moderna da nação.

Ressalto ainda a utilização de tabela do Anuário Estatístico do Brasil (1908-1912)¹⁰, de modo a fundamentar o movimento migratório para o Brasil, em geral, e o imigrante português em particular, na virada do século XIX-XX. A tabela nos permite, através dos dados fornecidos, o reforço do grande número de imigrantes portugueses, que participaram ativamente da dinâmica da cidade. De Todo o fluxo de imigrantes recebidos pela cidade do Rio de Janeiro no período compreendido na tabela o percentual de portugueses é aproximadamente 50% do total.

Ressalto ainda informações importantes do endereço eletrônico da Liga Independente Escolas de Samba (LIESA)¹¹. Que permite a informação da relação do Entrudo na formação do carnaval carioca, que em nós é parte de análise no ponto 3.1, onde falamos da relação desta festa de origem portuguesa, na dinâmica cultural carioca. Assim como, também a informação da fundação da primeira Escola de Samba a Deixa Falar em 1928, que fora do período proposto por nós da formação do samba carioca não é abordado neste trabalho.¹²

⁹ Instituto Moreira Sales; disponível em: <http://ims.uol.com.br/>

¹⁰ Fornecida pelo endereço eletrônico do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). <http://www.ibge.gov.br>

¹¹ LIESA -<http://liesa.globo.com/> Página oficial do carnaval carioca.

¹² É inegável a relação das escolas de samba para a divulgação do samba carioca e do carnaval no processo de popularização no decorrer do século XX. Todavia como tratamos do período de formação do samba quanto um estilo de música carioca, (viragem do século XIX-XX) não entraremos na análise desta relação.

1. As transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro na virada do século (XIX-XX).

Ao iniciar uma análise sobre a influência cultural portuguesa na formação do samba do Rio de Janeiro, creio que será imprescindível um panorama histórico, político e social da cidade no período que abordo neste trabalho. O período trata da virada do século XIX para o século XX.

Tomemos como início a data de 1889, quando da proclamação da República. Assim como tinha sido extremamente importante no contexto político da abolição da escravidão que ocorrera no ano anterior em 1888, a cidade do Rio de Janeiro fervilhava mediante os novos acontecimentos que o país atravessava. Como menciona José Murilo de Carvalho¹³ sobre o cenário carioca da época da proclamação da República: “Grandes transformações de natureza social, política e cultural, que se gestavam há algum tempo, precipitaram-se com a mudança do regime político e lançaram à capital febril agitação.” (Carvalho, 1987a: 15).

A proclamação da República foi sem dúvida a grande mudança do regime político brasileiro após a independência (1822). A princípio, a República tinha como objetivo trazer o povo para o centro da atividade política do país (pelo menos no discurso). O novo regime despertou, entre os excluídos (o povo), um certo entusiasmo no que diz respeito a maiores possibilidades de participação política, social e cultural da nação, e por consequência na vida cotidiana da capital, o Rio de Janeiro.

¹³ José Murilo de Carvalho é cientista político e historiador brasileiro, membro desde 2005 da Academia Brasileira de Letras. Professor da Universidade Federal de Minas Gerais e do IUPERJ por vinte anos, é também professor titular de História do Brasil no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É especialista em estudos sobre a República Brasileira, de onde destacam-se obras como *A Formação das Almas, o imaginário da República no Brasil* e *Os Bestializados - o Rio de Janeiro e a República que não foi*.

1.1 Espaço – Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro, do início da República, era a maior cidade do Brasil, tinha mais de 500 mil habitantes e era o centro da vida política e administrativa do país. Suas transformações ocorriam constantemente. Sobre este cenário de transformações, José Murilo de Carvalho afirma:

“Como maior cidade e capital econômica, política e cultural do país, o Rio de Janeiro não poderia deixar de sentir, em grau mais intenso do que qualquer outra cidade, as mudanças que vinham fermentando durante os últimos anos do Império e que culminaram na abolição da escravidão e na proclamação da República.” (Carvalho, 1987a: 16).

Efetivamente, durante este período, a cidade do Rio de Janeiro recebeu um enorme influxo populacional. A população da capital recebia a gente negra de ex-escravos recém-liberto em 1888 (na sequência da Lei Áurea de 13 de Maio), um êxodo migratório nacional de diferentes regiões, e sobretudo uma imigração estrangeira, em grande parte europeia, como italianos e espanhóis, e mais consistentemente constituída de portugueses. Voltaremos a estes imigrantes portugueses um pouco mais à frente (Ponto 1.3).

O impacto deste crescimento populacional, desordenado, gerou na cidade consequências negativas sobre as condições de vida da população. A administração municipal enfrentava vários problemas, como um ineficiente parque habitacional, falhas no abastecimento de água, higiene e saneamento. O ano de 1891 apresentou inúmeras epidemias como varíola, febre-amarela, tuberculose e malária, gerando elevado índice de mortalidade.

Do ponto de vista socioprofissional o cenário carioca não era dos melhores, pelo contrário. A República não engrenava, não trazia as soluções esperadas pela maioria da população. O alto contingente populacional acarretava uma concentração de mão de obra que as atividades locais não absorviam e, consequentemente, os empregos não eram suficientes como afirma vários estudos, entre os quais o de Carvalho: “O aumento no custo de vida era agravado pela imigração, que ampliava a oferta de mão de obra e acirrava a luta pelos escassos empregos disponíveis.” (1987a: 21).

Em virtude destes inúmeros acontecimentos a solução parece ser a necessidade de controle político-administrativo e financeiro, sendo que o Governo federal criou, em 1892, a lei

orgânica do distrito Federal. Com ela surgiu o cargo de prefeito, que era nomeado pelo presidente da República, com a aprovação do senado federal, gerando a dependência do apoio político e financeiro do governo federal para maiores iniciativas.

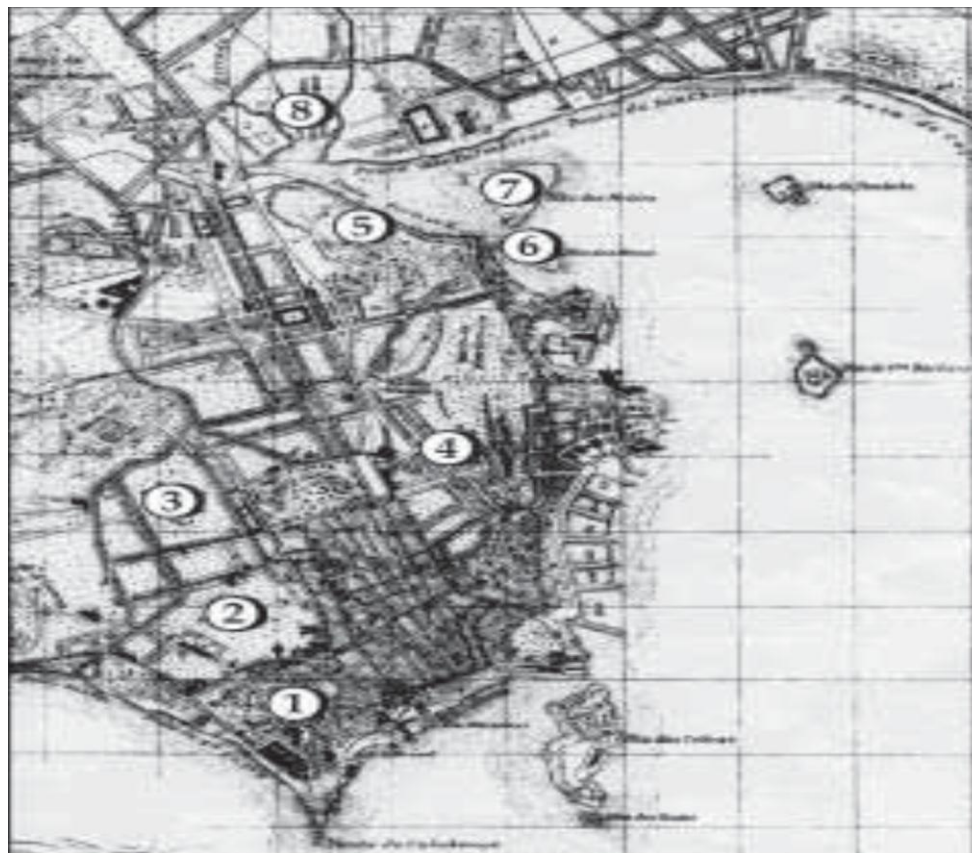
As grandes mudanças no cenário carioca só viriam a ocorrer após o mandato do presidente Campos Sales (1898- 1902), dando vez a Rodrigues Alves (1902-1906), que nomeou para o cargo de prefeito o engenheiro Pereira Passos, cujo perfil técnico parece ter sido adequado às novas necessidades. O prefeito engenheiro agiu rapidamente e encaminhou as reformas para a cidade. Dentre suas principais medidas, relativas ao ordenamento da cidade destacam-se: a nomeação de um médico sanitarista, encarregado das medidas de higiene pública (Oswaldo Cruz), e as reformas urbanas do centro da cidade. A região central da então capital foi rapidamente modificada e tinha como modelo a cidade de Paris, ao ritmo da Europa e dos movimentos de intervenção higienista e sanitária. Ruas alargadas, jardins criados, os bondes com nova tração elétrica, a abertura da avenida Beira-Mar, são exemplos das transformações ocorridas. Assim como menciona Sevcenko, “Numa atmosfera de regeneração, a República viera para ficar e com ela o país romperia com a letargia do seu passado, alcançando novas alturas no concerto das nações modernas.” (1998: 34).

As reformas criaram um novo e importante cenário popular carioca: as favelas dos morros. “A contrapartida da “Regeneração foi a proliferação das favelas, logo identificadas como focos do caos e das ameaças que pairavam sobre a cidade moderna e a civilização: Sujeira, epidemias, ócio, criminalidade, sensualidade, ignorância e regressão cultural, casebres primitivos” (Sevcenko, 1998: 542).

Efetivamente, as alterações de ordenamento urbanístico, as preocupações de desobstrução das ruas, conduziram a mudanças nas localizações urbanas tradicionais. Assim, a população que vivia nos cortiços do centro da cidade foi deslocada para as regiões periféricas do centro, como a Cidade Nova e os subúrbios da Central (vide fig.1) ou fixavam moradias nos morros mais próximos do centro. Com esta “arrumação” poder-se-á admitir que se há uma mudança da implantação (uma deslocalização) da cultura popular. As regiões da Cidade Nova e dos entornos da Central serão, assim, como os morros, um importante local de propagação do samba carioca, tendo em conta a população que os habitavam. A respeito desta importância, e deste lugar emblemático, que a Cidade Nova se torna um lugar central para a música carioca no período pós-reformas do Rio de Janeiro, Roberto Moura afirma: “Na Cidade Nova, que se torna

fronteira entre o Rio de Janeiro civilizado e o subalterno, viviam muitos destes músicos. Seus bares e gafieiras¹⁴ se tornam locais privilegiados de encontros musicais, de onde novos gêneros, inicialmente ignorados e estigmatizados pelo moralismo das elites, iriam contagiar toda a cidade a partir das liberdades de sua vida noturna.” (1995: 109). Voltaremos a esta questão posteriormente.

Figura 1:



As zonas central e portuária do Rio de Janeiro em 1877

Nova Planta Indicadora da Cidade do

Rio de Janeiro e Subúrbios

Legenda

1. Morro do Castelo

¹⁴ Gafieira é um nome dado de cima para baixo, pejorativamente, aos salões populares de dança, onde se cometiam “gafes”. As gafieiras da Cidade Nova, onde se concentravam muitos negros para “danças exóticas” (com uma sensualidade corporal) atraíam muitos homens de classe média, que faziam das gafieiras um espaço de divertimento fora do âmbito familiar. (Moura, 1995: 109)

2. Morro de Santo Antônio
3. Morro do Senado
4. Cortiço “Cabeça de Porco”
5. Praia Formosa
6. Ilha das Moças
7. Ilha dos Melões
8. Foz dos rios Comprido, Trapicheiro,
Joana e Maracanã.

Fonte: *A vitrine e o espelho*. (Kessel, 2001: 22)

Destaco, neste mapa, dois pontos importantes: o primeiro é o Morro do Castelo (1), que foi derrubado para as Reformas Urbanísticas e que deu origem a abertura da Avenida Central, principal marco das reformas urbanísticas, acerca do qual voltaremos em outro ponto deste trabalho a destacar, dada a sua representatividade no âmbito das reformas. O segundo é o cortiço “Cabeça de Porco”(4), principal e maior cortiço da cidade e apontado como responsável pelo surgimento da primeira favela da cidade.

Detenhamo-nos neste momento nos cortiços. Os cortiços eram habitações populares que, reunidas, podiam conter até 400 casas e mais de mil pessoas. Tinham hábitos e vidas próprias, “leis”, que Aluísio Azevedo, contemporâneo destas mudanças, em sua obra Literária, *O Cortiço*¹⁵, diz mesmo ser “ A Republica do Cortiço.” (1993: 35). Estas habitações constituíam uma grande mistura étnica, eram imigrantes negros da Bahia, Portugueses, Italianos, ex-escravos, todos nesta “republiqueta”, como podemos designar. Ali trocavam experiências das diversas formas, culturais, sociais, trabalhavam, se divertiam, festejavam e tinham conflitos. Um panorama caótico, mas extremamente rico no aspeto cultural. A riqueza cultural, na qual se inclui a musical, que estes imigrantes proporcionavam à cidade do Rio de Janeiro na virada do século pode ser exemplificada pelas palavras de Moura:

“(…) com a experiencia musical brasileira de negros, índios e portugueses, deste enorme inconsciente musical em ebulição, surgiram as novas sínteses musicais da modernidade carioca, propiciadas pela paixão

¹⁵ O cortiço é um Clássico da Literatura Brasileira. Escrito por Aluísio Azevedo, foi publicado em 1890, a obra aborda aspectos da vida cotidiana de um cortiço, e apresenta também um cenário do Rio de Janeiro e da sua sociedade do período em que foi publicado. O Livro é uma obra de referência no estilo naturalista no Brasil.(Azevedo,1987:10)

da criação, pela necessidade de ascensão desses indivíduos e pelo fascínio da cidade do Rio de Janeiro”. (1995: 114)

A representação desta mistura étnica, e deste rico aspeto cultural, referido anteriormente pode ser, materialmente exemplificado, na Festa da Penha. José Murilo de Carvalho menciona que as reformas desenvolveram o que ele nomeia como “movimentos subterrâneos” (1987: 41). Ou seja um desenvolvimento periférico que fora do grande centro, e do olhar da população elitizada, desenvolvia um mundo cultural popular, à margem de uma cultura das elites. A festa da Penha, no subúrbio carioca, é o exemplo da mistura étnica e da riqueza cultural. Festa religiosa de imigrantes portugueses que foi aos poucos sucumbindo à população diversificada dos subúrbios, e tomada por negros. Sobre este sincretismo da festa da Penha, Moura afirma:

“Já depois da metade do século XIX, quando a festa passa a se estender por todos os domingos de Outubro, ao lado dos portugueses que comiam e cantavam seus fados na grama, estimulados pelo vinho generoso nos tradicionais chifres de boi ou pela cerveja “barbante”, começavam a se ouvir os sambas de roda dos negros animados pela “branquinha” nacional (cachaça), a se armar (...).” (1995: 156).

Esta mistura será novamente abordada em diversos outros momentos deste trabalho, demonstrando e comprovando esta interação; assim, como retornaremos outras vezes, ao exemplo da Festa da Penha.

1.2 A população urbana e sua distribuição:

A população urbana da cidade do Rio de Janeiro, a então capital do Brasil, era extremamente diversificada. Imigrantes, ex-escravos, enfim uma cidade extremamente diversificada e potencialmente conflituosa em seu cotidiano. A grande concentração de pessoas estava nos cortiços concentrados no centro da cidade. Sobre esse “caos urbano” do cotidiano da capital republicana, vejamos o que afirma a historiadora Jane Santuário em dois trechos bem elucidativos:

“A capital da Republica, um lugar de todos, cariocas ou não, é o centro das transformações que repercutiriam por todo o país’. A cidade na gênese dos movimentos sociais e das inovações, onde tudo convergia e se desdobrava num padrão de comportamento.” (2008: 14)

“Ao findar do século (XIX), O Rio de Janeiro era uma cidade populosa, fervilhante e comportava as engrenagens dos novos tempos : maquinas a vapor, os primeiros bondes elétricos, iluminação publica a gás, telefones, e exigia urgência nas obras de reformas urbanas que se vinham sendo postergadas desde as últimas décadas: o trânsito nas ruas estritas cada vez mais tumultuado pedia largas avenidas e obras de saneamento apontadas por médicos e engenheiros higienistas como solução para enfrentar as doenças e epidemias que vitimavam grande parte da população.” (Santucci, 2008: 17-18)

Neste pequeno trecho podemos perceber toda a dinâmica humana e técnica que evidencia uma cidade em transformação e crescimento e que necessitava urgentemente das reformas urbanas, nas quais, entra com peso significativo o imigrante português.

1.3. O Imigrante Português no Brasil (XIX-XX)

“Uma ideologia de emigração na expectativa (...)”

Rowland ¹⁶

Como mencionamos , o Rio de Janeiro da virada do século XIX-XX, recebeu um grande número de imigrantes. Imigrantes sobretudo Portugueses. Entre 1884 a 1930, o número de portugueses no Brasil, chegou a quatro vezes mais que no período de 1820 a 1883. O censo demográfico oficial do período entre 1908-1912,¹⁷ poucos anos depois da viragem do século,

¹⁶ Esta citação ilustra a ideologia da expectativa do imigrante português na cidade do Rio de Janeiro, que buscava uma melhoria na sua condição de vida. Neste ponto será abordado este aspecto, assim como também será novamente mencionado o autor em referência.

¹⁷ Anuário estatístico do Brasil (1908-1912). Disponível em:
http://www.ibge.gov.br/seculox/arquivos_pdf/populacao/1908_12/populacao1908_12v1_219.pdf.

demonstra como esse número é alto, e nos ajuda a compreender o cenário que se foi desenhado nesta passagem de século. Vejamos na Tabela abaixo:

456

DIRECTORIA GERAL DE ESTATISTICA

Movimento immigratorio no Brazil (1908 – 1912)
Mouvement immigratoire au Brésil

NACIONALIDADE NATIONALITE		ANNOS — ANNÉES					TOTAL TOTAL
		1908	1909	1910	1911	1912	
Allemaes		2 931	5 413	3 902	4 251	5 733	22 230
Francezes		992	1 241	1 134	1 397	1 513	6 277
Hespanhóes		14 862	16 219	20 843	27 141	35 492	114 557
Inglezes		1 109	778	1 087	1 157	1 077	5 208
Italianos		13 873	13 668	14 163	22 914	31 785	96 403
Portuguezes		37 628	30 577	30 857	47 493	76 530	223 085
Outros europeus	Austro-Hungaros	5 372	4 065	2 920	4 132	3 345	19 834
	Belgas	87	99	83	293	255	817
	Dinamarquezes	22	25	14	65	56	182
	Gregos	99	94	113	250	453	1 069
	Hollandezes	1 037	1 036	197	247	243	2 760
	Russos	5 781	5 663	2 462	14 013	9 193	37 112
	Servios	7	53	90	8	37	195
	Suecos	19	35	424	1 116	59	1 653
	Suissos	442	262	156	229	281	1 370
	Não especificados	1	3	270	274
Anglo-Americanos	Noite-Americanos	337	272	344	272	370	1 595
	Canadenses	1	3	6	10
	Barbadenses	444	293	..	737
Hispano-Americanos	Argentinos	329	176	477	624	506	2 112
	Chilenos	13	18	23	19	43	116
	Cubanos	3	6	8	17	9	43
	Paraguayos	1	2	8	8	3	22
	Petuanos	41	43	86	65	6	241
	Uruguayos	64	82	144	229	133	652
	Venezuelanos	3	2	173	19	1	198
Africanos	35	41	82	203	37	398	
Aziticos	Japonezes	18	12	30	17	34	111
	Turco-Arabes	830	31	918	28	2 909	4 716
	Outros	3 170	4 017	5 257	6 319	7 302	26 065
Não determinada		13	6	..	16	57	92
TOTAL		5 575	1 474	2 125	3 126	2 444	14 744
TOTAL		94 695	85 410	88 564	135 967	180 182	584 818

Disponível em: http://www.ibge.gov.br/seculox/arquivos_pdf/populacao/1908_12/populacao1908_12v1_219.pdf

Os dados permitem retirar algumas conclusões acerca da predominância evidente dos portugueses. Se compararmos o número total de imigrantes, observamos que o número de portugueses é esmagadoramente superior aos outros. Em segundo lugar, os espanhóis, apresentam aproximadamente 50% do número de portugueses, e em quantidade total de imigrantes os portugueses representam quase 50% entre todos os países. Por outro lado, os anos de 1911 e 1912 representam um aumento de mais de 20.000 imigrantes portugueses em apenas 1 ano, e o ano de 1912 registra o dobro de 1908.

A tabela também demonstra que de 1908-1912, ou seja em 4 anos, um período relativamente pequeno, o Brasil com 223.085 imigrantes portugueses, foi o principal destino destes imigrantes tornando-se um dos maiores contingentes de portugueses, no mundo. Sobre o alto contingente de portugueses, Baganha afirma: “Entre 1855 e 1930 cerca de dois milhões de portugueses deixaram o País, dos quais cerca de 9% partiram de forma clandestina. A média anual de partidas situou-se entre os 23.000 e os 26.000, tendo a esmagadora maioria dos portugueses partido para o Brasil.” (2007: 407)

Sobre este alto número de imigrantes portugueses, e como a colônia portuguesa vai interagir na formação da cidade Triches afirma:

“Portugal é, sem dúvida alguma, um dos países do continente europeu que mais “exporta pessoas”, sendo o Brasil um dos grandes espaços de refúgio para esses emigrantes. Na esperança de *fazer a América*, esses portugueses, em fins do século XIX e início do século XX, vão protagonizar um dos maiores movimentos de imigração já observados na história do Brasil, sendo responsáveis por formar uma das colônias de imigrantes mais numerosas e bem integradas da cidade do Rio de Janeiro.” (Triches, 2011: 31)

Ainda sobre o alto número de imigrantes, vindo de outros países e de outros estados brasileiros para o Rio de Janeiro, sendo que em “1890, 28,7% da população fosse nascida no exterior e 26% dela proviesse de outras regiões do Brasil. Assim, apenas 45% da população era nascida na cidade.” (Carvalho, 1987a: 17).

Os motivos que levaram os portugueses a migrarem para o Brasil neste período são variados. Dentre eles, uma conjuntura portuguesa desfavorável no final do século XIX, fez com que muitos portugueses fossem para o Brasil em busca da “fortuna”. Muitos destes imigrantes tinham origem humilde, pobres e com pouca instrução, e migravam para o Brasil, mais

efetivamente para o Rio de Janeiro, na busca da “terra da abundancia e das oportunidades”, imagem criada com o advento da República e que tornara o Rio de Janeiro, no imaginário português, o local onde se prosperava e conquistava-se riqueza. A respeito deste imigrante que migra para o Brasil na viragem do século e suas condições Rowland apresenta a evolução percentual da sua origem geográfica e as alterações verificadas ao longo dos últimos anos do século XIX e primeira década de XX afirma:

“Entre os que emigravam do distrito do Porto em finais do século (1878-1890), já cerca de 35-40% eram analfabetos. No conjunto da emigração continental, pela mesma altura, a proporção rondava os 50%. Em 1912, já era de 66%; e entre imigrantes do distrito de Bragança a taxa de analfabetismo era de 91,5%. Em 1909, o cônsul geral de Portugal no Rio de Janeiro dizia que “ a imigração portuguesa, assim como é mais numerosa no Brasil, também é a mais inculta e composta às vezes na sua maioria de indivíduos analfabetos e rudes” (Rowland, 2007: 399)

O migrante típico, como afirma Baganha era um indivíduo adulto do sexo masculino, solteiro, oriundo de um contexto rural e sem qualquer habilitação específica (2007: 410). Como em sua maioria estes imigrantes não tinham qualificação profissional e muitos eram até mesmo analfabetos, como se viu atrás, ao chegarem à cidade se deparavam com poucas oportunidades de emprego, e com baixas condições de se estabelecerem. Tendendo a realizar trabalhos de serviços pesados e de baixa remuneração, entravam num mundo de sobrevivência ao lado de negros, mestiços, pobres, e juntos conviviam no labor, e na moradia, onde acabavam por dividir cortiços, junto a uma maioria negra oriunda do tempo da escravidão. Estes locais simbolizam uma mistura muito grande de hábitos, troca de experiências, e mescla cultural. A historiadora Portuguesa Maria Ionnis B. Baganha ao mencionar estes portugueses que partiam ao Brasil em busca da vida melhor, faz uma definição em três grupos, bem pertinente a respeito do cidadão português que migrava com esse objetivo:

“Tendo em consideração as características dos migrantes e a sua inserção no mercado de trabalho brasileiro, a emigração para o Brasil pode ser dividida em três grandes grupos. O primeiro é composto por adolescentes e jovens adultos que foram reunir-se a familiares ou amigos para trabalharem em atividades comerciais. O segundo grupo, com uma média etária um pouco superior, é composto por migrantes detentores ou de algum capital, ou qualificações específicas, o que lhes permitiu encontrar com alguma facilidade um nicho numa economia urbana em expansão. O

terceiro grupo, é constituído por migrantes sem qualquer qualificação e que foram engrossar o mercado indiferenciado.” (Baganha, 2001: 453)

Baganha afirma ainda que este terceiro grupo de imigrantes representava quase 80% ou mais dos imigrantes (Baganha, 2007: 410).

Esta era a realidade da grande maioria dos imigrantes portugueses que chegavam à capital do Brasil. Uma pequena parte destes imigrantes, (possivelmente o grupo 1 definido na citação anterior) que tinha um pouco mais de sorte, conseguia empregos junto de outros imigrantes portugueses, mais antigos, que migraram em um outro momento, anterior, em outra conjuntura, num processo de acolhimento marcado por redes de parentesco e vizinhança, formadas em Portugal, ou por simples partilha de nacionalidade de origem. Com sucesso, estes novos imigrantes, conseguiam juntar dinheiro e futuramente abriam seu próprio negócio. O comércio, marca tradicional da emigração portuguesa para o Brasil, cuja relevância pode ser confirmada se recordarmos que em meados do século XIX, os imigrantes portugueses detinham mais de um terço de todas as casas comerciais do Brasil” (Baganha, 2007: 416), era o principal meio de estabelecer riqueza no país. Sobre este cenário, Carla Mary S. Oliveira afirma:

“O trabalho era visto como forma de possível enriquecimento pelo imigrante, todavia estava associado eminentemente ao trabalho masculino. Quando a fortuna chegava, ela vinha através do trabalho diuturno e da poupança feita nos tempos de caixeiro ou, em raras ocasiões, pelo controle do negócio deixado pelo patrão que retornava a terrinha. O meio de enriquecimento era sempre o comércio estabelecido, nunca o da estiva, ou o dos biscates de rua. Na verdade, era mais fácil remeter as economias para a família¹⁸ que ficara em Portugal, onde o câmbio extremamente favorável e os salários mais baixos faziam pequenas economias se multiplicarem miraculosamente, do que efetivamente melhorar de vida no Brasil.” (Oliveira, 2009: 163)

¹⁸ Esta informação remete a uma definição deste imigrante que vai para o Brasil feita por Rowland: “Quando os pais mandam o filho para o Brasil, acrescenta, desejam “fazer do filho uma fonte de receita, ou pelo menos um arrimo carinhoso quando venham mais tarde a velhice e a invalidez. É sua caixa económica, o seguro de vida, o seu capital de reserva- a pobre criança que eles exportam para o Brasil. (Rowland, 2007: 400)

Sobre esta ajuda, ou sobre o hábito de se ajudarem Baganha usa o termo “rede migrante ativa” que para ela era determinante para o sucesso do migrante no Brasil:

“O apoio das redes migratórias foi particularmente determinante nas primeiras fases do ciclo de vida do migrante, e mais ainda, quando se tratava de um trabalhador não qualificado. Neste caso, a rede determinava em grande parte o país de destino do migrante e condicionava parcialmente o caminho de mobilidade econômica no país de acolhimento.” (Baganha, 2007: 418)

Curiosamente, ou talvez não, o Brasil, com a chegada da República, criou uma espécie de negação ao seu passado com laços portugueses. Assim, durante os primeiros anos do Brasil republicano, observa-se uma forte rejeição aos imigrantes portugueses, e a tudo o que teoricamente remetia ao passado, que criava vínculos com Portugal. Havia sem dúvida uma preocupação em apagar as heranças portuguesas no novo processo de construção da Nação que se propunha com o advento da República.

Tal movimento só se explica se se tiver em consideração a formação da recém-inaugurada República que trouxe consigo o movimento jacobino que se tornou muito forte ao final do século XIX, e início do século. Este movimento tinha como princípios sua forte rejeição aos tempos da monarquia, e se intitulavam defensores da República. Defendiam o progresso, a modernidade e a civilização, eram formados principalmente por uma classe média que defendia uma República forte e militar. Acreditavam que o modelo dos Estados Unidos da América era o modelo a ser seguido e condenavam qualquer presença portuguesa na vida política, econômica e social do país.

Os jacobinos disseminaram um discurso agressivo e altamente “anti lusitano”. Os imigrantes portugueses no Rio de Janeiro nesta época, que como vimos anteriormente representavam uma elevada percentagem, eram acusados de todas as mazelas que afligiam a população da cidade. Os jacobinos criavam e divulgavam em jornais da época em que eram proprietários, a imagem do imigrante português como brancos, mentirosos, transmissores de doenças, que trapaceavam e gostavam de levar vantagens nas relações comerciais, sector onde, como se disse atrás se concentraria um grupo de portugueses. Enfim, denegriam a imagem imigrante do português e afirmavam que este representava todo o atraso do período monárquico. (Triches:2007)¹⁹

¹⁹ Disponível em: http://www.achegas.net/numero/36/triches_36.pdf. Em 26.07.2011.

Assim, a República Brasileira se autoafirmava num viés anti lusitano. O Nacionalismo, a busca pela nacionalidade brasileira, era formado na negação com os laços portugueses. Veremos no decorrer do trabalho, em outros momentos que esta negação passa também pela falta de reconhecimento e valorização da influência portuguesa na formação do samba do Rio de Janeiro. A respeito deste anti lusitanismo, e da influência jacobinista vejamos o que afirma a historiadora, sobre quem nos temos fundamentado, Roberta Triches em artigo intitulado *A Labareda da discórdia: o Antilusitanismo na imprensa carioca*²⁰:

“A penetração do movimento jacobino nas camadas mais populares estabeleceu-se pelo viés do radical antilusitanismo. Com um discurso agressivo, acusavam os portugueses pelos males que afligiam a população da Capital Federal, denunciando que o enriquecimento dos imigrantes portugueses era proporcional ao agravamento da situação de miséria dos brasileiros.”(2007: 3)

Note-se, neste enxerto, que o objetivo é insinuar-se junto do restante da população e não apenas no ambiente das elites políticas da época, atingindo, muito provavelmente, os que disputavam o comércio e o trabalho laboral, especializado ou não, conduzindo a uma hierarquização/marginalização/apagamento sociais. Voltaremos, no ponto 2.1, a este assunto do anti lusitanismo na virada do século (XIX-XX) e esta relação com a Brasilidade, com a identidade Brasileira.

1.4-. As reformas urbanas da viragem do século XIX e início do século XX e os deslocamentos populacionais em redutos do samba

Voltamos ao ponto sobre as reformas urbanas, suas consequências e influências nos variados aspectos relacionados com a tese que propomos nesta dissertação. As reformas do início

²⁰ Disponível em: http://www.achegas.net/numero/36/triches_36.pdf. Em 26.07.2011.

do século XX contribuíram para uma melhoria na qualidade de vida da população da cidade do Rio de Janeiro. Mas a reurbanização, principalmente no centro da cidade, trouxe também outros problemas em consequência destas reformas.

Dentre estes problemas destacam-se o surgimento das favelas, principalmente nas encostas dos morros aos redores do centro da cidade. Os cortiços, já referidos, abrangiam uma grande parte da população pobre e diversificada na virada do século. Foram eles, ou melhor, o fim deles, dos grandes cortiços no centro da cidade, que fizeram surgir as primeiras favelas. A respeito disso a historiadora Jane Santucci, cita o exemplo do que seria o principal cortiço da cidade, que teria dado origem à primeira favela. Vejamos:

“O primeiro grande cortiço a cair foi o Cabeça de Porco, em 1893, no mandato do prefeito Barata Ribeiro (1892-1893). Chegou a abrigar cerca de 4 mil pessoas até um ano antes de sua demolição, quando teve uma ala inteira interditada pela Inspetoria Geral de Higiene e deu-se início a um processo de esvaziamento do prédio”. (2008: 27)

Alguns estudiosos apontam a estalagem Cabeça de Porco como a semente da favela, pois seu arrasamento pulverizou os habitantes miseráveis pelos morros do centro, os barracos se multiplicavam pelas encostas. Durante o despejo, alguns moradores se recusaram a deixar seus cubículos porque não tinham para onde ir e foi-lhes permitido retirar toda a madeira local que pudesse ser aproveitada em outra construção. O cortiço estava situado logo atrás da pedreira do morro da Favella²¹ onde os despejados deram início a construção dos primeiros barracos na encosta.” (2008: 28)

“Enquanto a atenção estava voltada par os cortiços, a favela crescia silenciosamente e, à medida que os cortiços iam desaparecendo com as demolições, a favela ia se firmando e aumentava seus domínios para outros morros que circundavam o centro.” (2008: 29)

Apesar do exemplo citado anteriormente, a imagem que a capital da recém Republica (1889) tinha por intuito passar era de positividade, prosperidade e sobretudo de uma cidade voltada para algo novo, para o futuro, ideias muito difundidas pelos republicanos, representadas

²¹ Atual morro da providência, 1ª favela do Rio de Janeiro, por isso posteriormente popularizou-se o nome favela, para habitações humildes nas encostas dos morros.

no presidente da República de forma emblemática. A respeito disto vejamos um artigo publicado na revista ilustrada *Fon-Fon!*²², numa verdadeira exaltação ao “progresso” que a cidade sofria:

“O Brasil de Hoje”: Rio de Janeiro – Março de 1910.

“Contando, pelo censo de 1870, uma população de 235.381 habitantes, nenhum medida sabia e severa foi tomada para, já não diremos: embelezamento da cidade, a sua condição hygienica. Neste particular, como em quase tudo que dizia respeito á vida municipal, o Rio de Janeiro era uma cidade descurada, entregue ao mais criminoso dos abandonos, tanto mais censurável quanto a Natureza parecia ter-se esforçado em dar-lhe todos os encantos dos seus caprichos!

Dessa incúria resultou a má reputação do Rio de Janeiro, reputação que se extendia a todo o Brasil, pela facilidade com que se aclimavam nas suas ruas sem luz e ar, nas suas casas escuras, inhygienicas e feias, nos seus relaxados não obstante luxuriantes bairros e subúrbios, as epidemias entradas no porto por nenhuma precaução de policia hygienica.

Coube á Republica, e coube especialmente ao governo do presidente Rodrigues Alves (1902-1906) a gloria de terem saneado a capital do Brasil.

A cidade então foi outra completamente modificada. O que era estreito, acanhado, sujo, imundo, privado de luz e de ar, passou a ser vasto, limpo, risonho, illuminado e arejado. Avenidas e ruas arborizadas, jardins e praças, palacios e monumentos, surgiram como por encanto em quatro anos!

O Rio de Janeiro tornou-se uma cidade procurada, visitada, admirada por todos os viajantes. E hoje é, entre as grandes capitais, uma das mais bellas, uma das maiores, com os jardins lindíssimos, com as suas avenidas deslumbrantes, com a suas obras de arte, os seus divertimentos públicos, a alegria do seu sol e do seu céu e tem um futuro brilhantíssimo, em que, talvez conquiste a supremacia entre todas!”

Para ilustrar as reformas, destacando sua importância para a cidade, faço um apanhado de 3 fotos²³ de Augusto Malta²⁴, fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro. A primeira foto é a

²² Biblioteca Pública Municipal do Porto, secção de periódicos. *Fon-Fon! Revista Ilustrada, Critica e Humorística*. Publicação Semanal. Rio de Janeiro. 1910.

²³ Fotos de Augusto Malata disponíveis no acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles. Consultado em Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/>, em 18.04.2012.

²⁴ Nascido na cidade alagoana de Paulo Afonso, Augusto Malta (1864-1957) dedicou-se à atividade fotográfica a partir de 1900. Em 1903 foi nomeado fotógrafo da Diretoria Geral de Obras e Viação da prefeitura do Distrito Federal. Em princípio, sua função era documentar detalhadamente todas as ruas que teriam seu traçado modificado no ambicioso projeto de transformação da área central do Rio. O objetivo era obter subsídios que financiariam as indenizações decorrentes das obras. Após a inauguração da Avenida Central, atual Rio Branco,

Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco), inaugurada em 1905, representou o grande marco das reformas urbanísticas da cidade no início do século XX. A Avenida Central, obra importante no projeto modernizador de Pereira Passos à cidade, corta o centro do Rio, na qual se encontram edifícios culturais que a nobilitavam, como sejam o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional. Sobre o simbolismo da Avenida Central, Nicolau Sevcenko afirma:

“A Avenida Central operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, os faróis dos carros e os vestuário sumptuoso dos transeuntes, mudanças profundas na estrutura da sociedade e cultura.” (Sevcenko, 1998: 545)



Foto 1: Malta, Augusto. Av. Central, atual Rio Branco - um ano após a inauguração da instalação de iluminação incandescente. Av. Central (atual Rio Branco). Rio de Janeiro. RIO DE JANEIRO / Brasil. 1906.(Consultado em Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/> , em 18.04.2012.)

Malta passaria a fotografar todos os eventos promovidos pela Prefeitura carioca. A exemplo do que Gaensly realizou em São Paulo, Malta produziu um impressionante conjunto de vistas em negativos de vidro (formato 24 x 30 cm) que documentam a antiga capital da República em diversos aspectos.(Consultado em Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/> , em 18.04.2012.)

A foto seguinte, registrada também por Augusto Malta, refere-se as obras realizadas no período. No centro da imagem podemos ver uma caixa da Companhia Elétrica canadense *Light and Power* na rua da Carioca²⁵, em frente à travessa de São Francisco de Paula . A eletricidade e sua implementação no centro do Rio de Janeiro foi outro grande marco simbólico das Reformas Urbanísticas. “A Eletricidade tornou-se logo a vedete cobiçada do espetáculo urbano.” (Sevcenko,1998:548)



Foto 2: Malta, Augusto. Rua da Carioca. Centro. Rio de Janeiro. RIO DE JANEIRO / Brasil. 1906/04/20. (Fonte Instituto Moreira Salles) . Consultado em Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/> , em 18.04.2012.

²⁵. A rua da Carioca já existia nos tempos do Brasil Colônia, e já foi chamada de rua do Egito e rua do Piolho. Suas casas eram inicialmente de um lado só porque junto ao Morro de Santo Antônio havia uma cerca instalada pelos frades franciscanos para demarcar suas terras. O nome rua do Egito veio de um oratório devotado à fuga da Sagrada Família para o Egito, existente na fachada de uma casa; já rua do Piolho seria por conta de um homem que aí habitava e possuía casas para alugar. O nome rua da Carioca, pelo qual ainda é conhecida, só foi consagrado em 1848, embora o povo já a chamasse assim desde muito antes. Consultado em Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/> , em 18.04.2012.

A foto seguinte é bastante significativa para nos levar a pensar as transformações ocorridas na cidade nos primeiros anos do século XX. Ela representa, como mencionamos anteriormente, um “caos urbano” que era a cidade. Significativa pois demonstra um bonde elétrico, e um bonde ainda puxado por animais numa mesma cena, registrado magnificamente pelo fotografo Augusto Malta. Era a cidade em transformação, o progresso. Metaforicamente, baseando-se no pensamento republicano, podemos relacionar o bonde puxado a animais ao atraso imperial, monárquico, enquanto o bonde elétrico era a representação do progresso do advento da República. “Urgia dos dirigentes do regime que se instalava, inspirado nas ideias tecnocráticas de governo, arrancar o Rio de Janeiro da letargia e inoperância que atribuíam ao execrado regime imperial” (Marins, 1998: 140)



Foto 3: Malta, Augusto. Rua Espírito Santo - Bonde puxado a burro à frente de um bonde elétrico. Rua Espírito Santo. Rio de Janeiro. RIO DE JANEIRO / Brasil. . (Consultado em Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/> , em 18.04.2012.)

O que gostaria de ressaltar neste ponto do trabalho com estes exemplos é que as reformas tiveram um papel significativo no desenvolvimento da cidade, e influenciaram em toda a dinâmica populacional da mesma, “tirando” as pessoas que habitavam em grande parte os

cortiços do centro da cidade, e “levando-os” a encosta de morros relativamente próximos e a bairros do entorno²⁶ como os bairros da Praça Onze, Cidade Nova, e Estácio. Isto fica bem exemplificado na explicação de Paulo César Garcêz Marins:

“As vastas reformas urbanas empreendidas a partir de 1903 no Rio de Janeiro pelas ações combinadas dos governos federal e municipal miravam em cheio a liberdade de ocupação dos espaços públicos e privados das áreas mais centrais da capital. Agindo tanto no controle dos espaços privados como no dos logradouros públicos, as reformas urbanas cariocas expulsariam grande parte da pobreza e da miséria, das manifestações populares e das atividades tradicionais visíveis nas ruas e nas casas modestas”. (Marins, 1998: 143).

Estes deslocamentos serão extremamente importantes para o nosso trabalho, pois é nele que serão desenvolvidos redutos onde se praticava o samba, como veremos no ponto a seguir.

1.5.Os redutos de práticas sambistas: Praça Onze e Festa da Penha.

“Não tem nada disso. Depois é que o samba foi para o morro. Aliás, foi para todo lugar. Onde houvesse festa nós íamos”
(Donga, o responsável pelo primeiro samba registrado oficialmente em 1916)

Como mencionado, as reformas urbanas do início do século XX, influenciaram na formação dos redutos de práticas do samba. Podemos afirmar que estas práticas se difundiram nas encostas dos morros do entorno do centro e nos bairros periféricos do centro como Estácio, Praça Onze, e Central.

Destes três bairros um merece atenção especial no processo de formação do samba, a Praça Onze. Lá ficava a casa de Tia Ciata, que merece destaque especial, lá era o grande ponto de encontro para a celebração de festas onde se praticava o samba. Tia Ciata era uma negra baiana que teria chegado ao Rio de Janeiro na viragem do século (XIX-XX). Fazia parte de um nicho de

²⁶ Os chamados subúrbios ao longo da central.

imigrantes baianos, onde se encontravam muitos ex-escravos que após a abolição em 1889, viriam “tentar uma nova vida na capital”. Sobre esta dinâmica Roberto Moura afirma:

“A Abolição engrossa o fluxo de baianos para o Rio de Janeiro, liberando os que se mantinham em Salvador em virtude de laços com escravos, fundando-se praticamente uma pequena diáspora baiana na capital do país, gente que terminaria por se identificar com a nova cidade onde nascem seus descendentes, e que, naqueles tempos de transição, desempenharia notável papel na reorganização do Rio de Janeiro popular, subalterno, em volta do cais e nas velhas casas no Centro.” (Moura, 1995: 61)

As reformas urbanas da viragem do século, que mudaram significativamente o centro da cidade e regiões do entorno, permitirão o desenvolvimento de bairros como a Praça Onze. A Praça Onze, que se situava na região da Cidade Nova que se desenvolveu e cresceu com as reformas urbanísticas da cidade do Rio de Janeiro. Situada numa região periférica ao antigo centro, vai ser povoada por muitos ex-moradores dos cortiços do centro da cidade. “Os miseráveis que eram expulsos das residências coletivas demolidas na área central, enquanto a elite ia para os lados de Botafogo e do Atlântico (Copacabana)” (Marins, 1998: 151). Como mencionamos anteriormente acerca da dinâmica dos cortiços, e como eles representavam toda uma mistura de cultura, etnias e sobretudo uma imensa riqueza de trocas de experiências culturais, a Praça Onze e a Cidade Nova serão, a partir das reformas, o novo e importante espaço formador de cultura, sobretudo do samba. Moura afirma:

“A partir da ocupação da Cidade Nova pela gente pobre deslocada pelas obras, que a superpovoada na virada do século, a praça se tornaria ponto de convergência desses novos moradores, local onde se desenrolariam os encontros de capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de portugueses, italianos e espanhóis.” (Moura, 1995: 90)

A casa de Tia Ciata pode ser considerada a síntese de toda essa heterogeneidade, como escreveu, em *Feitiço Decente* (As transformações do Samba no Rio de Janeiro), Carlos Sandroni: “a casa de Tia Ciata, que não por acaso ficava exatamente na Praça Onze, cumpriria mesma função de válvula comunicante entre um “inconsciente negro-africano” e a “civilização branca.” (Sandroni, 2001: 110)

Podemos afirmar que a ligação da prática do samba nos terreiros está diretamente relacionada às práticas religiosas destes imigrantes baianos no Rio de Janeiro. A casa da Tia Ciata era mais um local desta prática, um terreiro de práticas religiosas, mas sobretudo de festas, sempre “regadas” com muito samba. Samba afamado como ilustra Braga:

“Samba afamado também era o da casa da Tia Asseata, na Rua Visconde de Itaúna, 117. A roda do samba de Asseata, por reunir os “catedráticos”, os melhores músicos de violão, cavaquinho, os percussionistas, a gente do *Choro*²⁷, Era lá, na aquela roda, “que eles se popularizavam” (BRAGA, 2002: 257).

A prática religiosa anteriormente referida é o candomblé, celebração de escravos e ex-escravos que era muito comum na Bahia, onde se praticava o samba de roda, ou o samba do Recôncavo Baiano, como veremos mais a frente (ponto 2.2). Ainda sobre este mundo da casa de Tia Ciata, sobre a “válvula comunicante” mencionado por Sandroni e o aspeto religioso que envolvia esta personagem tão importante no samba carioca Sevcenko, ressalta:

“O caso mais notável de como esses mundos paralelos conviviam e se cruzavam, seria o da célebre casa de Tia Ciata, na Praça Onze, em cujo fundos se processavam rigorosos rituais africanos, sumariamente proibidos na época, enquanto nos espaços socais da frente da casa essas danças recebiam uma versão mais diluída, para o grande consumo, que viria a ser comercializada como o samba carioca” (Sevcenko, 1998: 544)

Ainda sobre os “dotes religiosos” de Tia Ciata é mencionado, por muitos estudiosos, como, por exemplo, no próprio livro de Sandroni já referido, que Tia Ciata era famosa e respeitada por muitos não apenas pelas festas onde teria sido o embrião do samba, mas também, pela sua fama de curandeira. Parte desta fama residia na ocorrência de alguns momentos emblemáticos como seja o fato da Tia Ciata ter até mesmo curado a perna doente do então presidente, Wenceslau Brás (1914-1918) (Sandroni, 2001: 102).

Em torno da casa de Tia Ciata, e aos arredores da Praça Onze, na Região da Cidade Nova o samba foi-se desenvolvendo. Assim, podemos dizer que a casa de Tia Ciata teve um papel

²⁷ Choro, chorinho será trabalho no ponto 3.2 deste trabalho.

preponderante no surgimento e desenvolvimento do samba e do carnaval e que sua casa era a síntese de uma mistura de gentes, culturas que, devido a toda uma diversidade de elementos, deram ao samba carioca uma maneira de ser própria, uma identidade. Uma identidade multicultural, plural, como imagem refletida da sociedade da capital brasileira da viragem do século.

“As festas na casa de Ciata eram frequentadas principalmente pelos “de origem” e pelos negros que a eles se juntavam, estivadores, artesãos, alguns funcionários públicos, policiais, alguns mulatos e brancos de baixa classe média, gente que progressivamente se aproxima pelo lado do Samba e do Carnaval, e por “doutores gente boa” atraídos pelo exotismo das celebrações.” (Moura, 1995: 148).

Outro local não menos importante na origem do samba carioca e que representa toda uma síntese desta riqueza cultural da cidade na virada do século, é a Festa da Penha, já mencionada anteriormente, e que adquire aqui nova invocação. Apenas como reforço da importância de Tia Ciata na formação do samba do Rio de Janeiro, reside no fato ela ser frequentadora e colaboradora desta festa tão singular como é a Festa da Penha, na cidade do Rio de Janeiro o que conferia uma osmose entre o sagrado que se tornava profano e este em sagrado.

A festa da Penha era uma festa de romaria de imigrantes portugueses que aos poucos foi sendo “invadida” por negros, principalmente depois da abolição da escravidão (1888). Moura descreve com propriedade o cenário da festa:

“Carroças enfeitadas por flores de papel, algumas velhas caleças que só saíam em dias de festa, famílias de comerciantes abastados em andorinhas alugadas, jovens corados em cavalos de sela. Entretanto, já na época, na festa da colônia portuguesa, começavam a se misturar negros que se aproveitavam da franquia propiciada pelo feriado religioso, tornando a Penha, pouco a pouco, um dos seus pontos de encontro regulares e mesmo de extroversão na cidade, principalmente depois da Abolição.” (Moura, 1995: 155)

Como mencionamos em outro ponto deste trabalho (1.1), negros e portugueses se misturavam e sobre a grama da paróquia estimulados pelo vinho (portugueses) e pela cachaça (negros) ouviam, cantavam, e dançavam fados e sambas.

Sobre toda essa mistura, Moura em sua obra já mencionada, cita artigo escrito por Raul Pompéia, um possível artigo de um jornal contemporâneo. Vale a pena registrá-lo aqui, como prova efetiva das relações dos negros e imigrantes portugueses e como ambos são importantes na formação do samba e de uma cultura própria da cidade do Rio de Janeiro. Vejamos:

“Depois da refeição, vêm as danças e os cantos. Um delírio de sambas e fados, modinhas portuguesas, tiranas do Norte. Uma viola chocalha o compasso, um pandeiro acompanha, geme a sanfona, um negro esfrega uma faca no fundo do prato, e sorri negríssimo, um sorriso rasgado de dentes brancos e de ventura bestial. A roda fecha. No centro requebra-se a mulata e canta, afogada pela curiosidade sensual da roda. Depois da mulata dançam outros foliões dos dois sexos. Os circunstantes batem palmas, marcando a cadência e esquecem-se, quase a dançar também, olhando o saracoteio lento, ou as umbigadas desenfreadas, dos fadinhos de uns ou da caninha-verde de dois pares (...). Entretanto, transitam de permeio grupos carnavalescos mais valentes, romeiros, enroupados a fantasia, zabumbando o zé-pereira, bimbando ferrinhos, arranhando guitarras, guinchando sons impossíveis de requinta e gaita.” (Moura, 1995: 157).

É assim que a Festa da Penha, juntamente com a Praça Onze, fazem parte do processo embrionário do samba carioca. E para esse trabalho tem uma importância extremamente significativa, na medida em que sintetiza toda uma influência cultural portuguesa na formação do samba do Rio de Janeiro. “A Penha se constitui num primeiro local de encontro da massa negra com as demais classes urbanas, mesmo a africanização da festa sendo criticada pelos preconceitos dos religiosos e dos intelectuais” (Moura, 1995: 160).

A foto que se segue foi retirada do livro de Roberto Moura, que dedica um capítulo do seu trabalho à Festa da Penha. É uma foto de 1912, da Festa da Penha de importantes músicos que a frequentava. Nela podemos observar a presença de negros e brancos e de diversos instrumentos, muitos de origem europeia, inclusive o cavaquinho, um instrumento genuinamente português. Voltaremos a falar sobre a influência de certos instrumentos na formação do samba carioca, em outro ponto deste trabalho. (3.2).



Fonte: Festa da Penha, 1912. (MOURA, 1995: 163).²⁸

Há que sublinhar que estes locais eram, efetivamente, em nossa opinião, locais de formação do samba, quanto um estilo musical próprio e característico da cidade do Rio de Janeiro, aspeto que direcionou a nossa proposta de trabalho (uma influência cultural portuguesa) demos ênfase a Festa da Penha. Por isso, não negando a relação deste estilo com a celebração do carnaval na cidade²⁹, festa muito característica da mesma, este trabalho não entrará no mérito das escolas de samba, pois valoriza a formação do samba nestes espaços sociais, como a casa de Tia Ciata e a Festa da Penha. As Escolas de samba são locais onde se praticavam o samba, muitas vezes relacionado a comunidades (moradores) dos morros e bairros em que estavam próximos. Apenas a título de exemplo, entre as escolas de samba mais antigas do Rio de Janeiro, fundadas por sambistas do bairro do Estácio, a Deixa Falar (primeira escola de samba) é fundada apenas em 1928, não se enquadrando no período cronológico sugerido pelo trabalho, mas que interessa invocar. (1889-1917).

²⁸ Em primeiro plano, de pé, da esquerda para a direita, João Pernambuco, de chapéu branco, segurando o violão; Patrício Teixeira, de terno branco; Pixinguinha com a flauta e Caninha, com o cavaquinho. (MOURA, 1995: 163).

²⁹ Tocaremos brevemente no assunto “carnaval” mais a frente neste trabalho.

Será posteriormente, nos anos 30, que vão se unir o carnaval popular e o carnaval da elite, (Moura1995: 159) apoiados pela política de Getúlio Vargas (1930-1945). Reforçamos, assim, a defesa de uma raiz fora dos redutos fechados, e antes fruto dos espaços públicos que os modelos urbanos impostos e a política nacional parecem querer apagar.

A escolha do ano 1916, neste trabalho é emblemática, como justificamos atrás. Trata-se da afirmação de alguma forma inscrita no tempo, da importância de Tia Ciata na formação do samba carioca. O ano de 1916 é o ano em que Donga, famoso sambista da época, e frequentador assíduo das festas na casa de Tia Ciata, levou ao registro de autores da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro uma composição, que pela primeira vez tinha a indicação de gênero samba. A composição registrada por Donga foi grande sucesso no carnaval do ano de 1917, e durante todo o resto do ano foi lembrada na cidade do Rio de Janeiro. O sucesso estrondoso desta música desenvolveu e levou o gênero samba por todo o país. Vejamos o que Sandroni afirma:

“A composição registrada por Donga, lembrada até hoje, foi o grande sucesso do carnaval de 1917 e tornou o termo “samba” incomparavelmente mais popular... “ o samba será conhecido em todo país, e mesmo no exterior, como um símbolo musical do Brasil. No início disto tudo está o sucesso de *Pelo Telefone*” (Sandroni, 2001: 118).

Todavia, para muitos pesquisadores da música brasileira, Donga foi efetivamente apenas o responsável pelo registro da música. A música teria sido feita verdadeiramente em conjunto, os músicos juntos em uma das muitas festas da casa da Tia Ciata teriam feito a música. Com o registro feito por Donga, ele tentou ter o mérito de sua composição mas o que ele realmente fez foi abrir as portas para os sambistas registrarem as músicas, e a partir de então promoverem uma certa “profissionalização” destes músicos, o que permitiu posteriormente, que muitos destes compositores ganhassem a vida com a música e com o samba. A respeito deste pioneirismo, no que concerne a profissionalização e a possibilidade mercadológica do samba, afirma Orestes Barbosa³⁰ em sua obra: *O Samba: sua História, seus poetas, seus músicos e seus cantores*:

“Fica-se assim obrigado a entender implícita, nesse adiamento, a referência ao chamado *samba urbano*, na forma daqueles que, fundados

³⁰ Jornalista, cronista e poeta do início do século XX.

na iniciativa pioneira do *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida – com todas as brigas dessa paternidade já amplamente debatida desde o primeiro momento no longínquo 1917 – deflagram um interesse mais ostensivo da incipiente indústria fonográfica nacional na divulgação comercial dessa forma musical, que virá a ser fixada, nos anos 20,” (BARBOSA, 1933: 13-14).

Quanto à polêmica pela composição da música, Moura afirma: “De acordo, entretanto, com grande parte dos cronistas musicais e pesquisadores, entre os quais o considerado Almirante, o tema em voga teria sido desenvolvido, como tantos outros, na casa de Tia Ciata, numa das frequentes rodas de samba.” (MOURA, 1995: 169).

Vale ressaltar, mais uma vez, a importância de Tia Ciata, e sobretudo dos dois espaços apresentados neste ponto do trabalho, a Casa de Tia Ciata na Praça Onze, na Cidade Nova, e a Festa da Penha, locais de síntese da influência cultural portuguesa, e de intersecção de práticas culturais destes dois importantes atores da formação da sociedade brasileira e do samba carioca: os negros afros, ou afros descendentes e os imigrantes portugueses.

2. Os processos de valorização do samba – à procura das matrizes

Neste segundo ponto do trabalho, ao abordarmos questões referentes aos processos de valorização do samba carioca, e a procura de suas matrizes, nos apoiaremos em argumentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil, (doravante designado IPHAN)³¹, procurando desmontar o discurso utilizado e justificar a importância deste documento nas concepções dominantes atualmente e que procuramos contestar.

O IPHAN foi criado no final dos anos 30, como organismo federal de proteção, preservação e gestão do patrimônio histórico e artístico do país. Segundo o parecer dado em 2007 deste instituto³², o samba do Rio de Janeiro, possui as seguintes matrizes: Partido Alto, Samba de Terreiro, e Samba Enredo. Estas três matrizes referidas serão o objeto de nossa análise e crítica, de maneira a que reforçar a resposta à nossa hipótese de partida acerca da desvalorização da influência cultural portuguesa na formação do samba do Rio de Janeiro quando poderia ser bem maior.

Sendo o IPHAN, criado nos anos 30, pelo governo de Getúlio Vargas foi nesses mesmos anos, que o samba ganhou sua valorização em termos nacionais e até internacionais. Com uma política nacionalista, Vargas teve no movimento modernista brasileiro do decorrer dos anos 20,

³¹ O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, responsável por preservar a diversidade das contribuições dos diferentes elementos que compõem a sociedade brasileira e seus ecossistemas. Esta responsabilidade implica em preservar, divulgar e fiscalizar os bens culturais brasileiros, bem como assegurar a permanência e usufruto desses bens para a atual e as futuras gerações. O Iphan foi criado pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, no governo do então presidente, Getúlio Vargas, e estruturado por intelectuais e artistas brasileiros da época. Preservando parcela significativa do patrimônio cultural brasileiro, o Iphan vem, há mais de 60 anos, salvando do desaparecimento um legado considerável para a cultura nacional. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10&sigla=Institucional&retorno=paginaIphan>. (Em, 11.03.2011)

³² Este parecer está disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13743&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional> (Em, 11.03.2011).

um aliado na implementação e institucionalização do IPHAN³³. Como vimos no ponto anterior, a partir do samba de Donga (*Pelo telefone* anos 16-17) o samba ganha um grande apelo no Rio de Janeiro. O seu desenvolvimento, junto ao crescimento do carnaval carioca e o surgimento das escolas de samba nos fins dos anos 20, como também mencionamos anteriormente, (lembremos a criação da primeira Escola de Samba, a *Deixa falar* 1928) permite-nos afirmar que o samba foi usado como instrumento de propaganda no Governo Getúlio Vargas que buscava na valorização das manifestações populares base e apoio para as decisões políticas. A respeito disto, a tese de doutoramento de Luiz Otávio Rendeiro Correa Braga, denominado “ A invenção da música popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo”, afirma acerca dos trabalhos produzidos na década de 30:

“Escritos no albor da década de 30, são contemporâneos de uma nova maneira de olhar a cultura popular. Em ampla medida mostram claramente o quanto a escrita dessa memória se liga, de modo muitas vezes visceral, a invenção de todo um simbolismo, à questão da construção da identidade nacional” (BRAGA, 2002: 272)

Não cabe a nós neste trabalho a análise profunda desta relação, porque não é o objeto principal, mas não poderíamos deixar de o invocar, sobretudo pelo fato de usarmos os argumentos do parecer do IPHAN, para reforçamos as nossas hipóteses da supervalorização afro,

³³ Mário de Andrade, um dos ícones do modernismo Brasileiro participou do processo de formação do IPHAN. No Histórico da instituição há a seguinte informação:

“A criação do organismo federal de proteção ao patrimônio, ao final dos anos 30, foi confiada a intelectuais e artistas brasileiros ligados ao movimento modernista”. O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado em 13 de janeiro de 1937 pela Lei nº 378, no governo de Getúlio Vargas. Já em 1936, o então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, preocupado com a preservação do patrimônio cultural brasileiro, pediu a Mário de Andrade a elaboração de um anteprojeto de Lei para salvaguarda desses bens.” Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginaIphan>. Em, 11.03.2011)

e do certo esquecimento de outras influências na formação do samba. (portuguesa, em nosso caso).

Sendo assim, entendemos, que o processo de formação do samba que pretendemos abordar (1889-1917) é anterior tanto ao desenvolvimento do samba nas escolas de samba, tanto quanto da criação do IPHAN. Mas é no parecer do IPHAN, produzido recentemente (2007) sobre o samba do Rio de Janeiro e suas matrizes, que o samba fortemente identificado com a cultura afro, discurso que procuraremos relativizar com a nossa reflexão e análise, sendo que nos parece ser um documento que reforçou uma ideia perfeitamente contestável.

Sendo que o parecer foi feito em 2007, todavia a sua elaboração passa por antecedentes importantes que devemos ressaltar. No ano 2004, o governo brasileiro pleiteou junto a Unesco a candidatura do samba, como “Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”. O principal argumento para esta candidatura, pode ser lida no parecer que diz:

“Com essa expressão designava-se, naturalmente, uma das formas de expressão musicais, poéticas e coreográficas mais cultuadas do Brasil, gerada nas camadas populares do Rio de Janeiro e hoje presente e praticada, com maior ou menor ênfase e entusiasmo, em todo o país e em várias localidades do mundo”³⁴.

Porém, a Unesco, em resposta a esta candidatura, informou ao governo brasileiro que o samba não se enquadrava em Patrimônio Oral e Imaterial, assim como consta na parte introdutória do próprio parecer (antecedentes). A Unesco emitiu o seguinte comunicado:

“O samba constitui uma expressão cultural muito importante no seio da sociedade brasileira e reflete incontestavelmente a identidade cultural do Brasil. Contudo, na medida em que um dos aspectos chave do programa da Proclamação é a salvaguarda das expressões culturais (...) em risco de desaparecimento, e a fim de se assegurar que a candidatura se inscreva plenamente no escopo deste programa, eu vos sugiro reconsiderar vossa

³⁴ Parecer do IPHAN:
<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10&sigla=Institucional&retorno=paginaIphan> P 1.
Em, 11.03.2011)

proposição e eventualmente providenciar a apresentação de uma outra forma de expressão cultural do rico patrimônio imaterial do Brasil”.³⁵

Sendo assim, por não apresentar principalmente “risco de desaparecimento” a candidatura foi rejeitada. Desta forma, após os argumentos da Unesco, o Governo Brasileiro enviou à Unesco a candidatura do “Samba do Recôncavo Baiano”, que voltaremos a mencionar mais a frente, como Patrimônio Oral e Imaterial. Este por sua vez, que já era Patrimônio Cultural Brasileiro desde 2004, foi reconhecido pela Unesco como obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade no fim do ano de 2005.

Este caso permitiu, ou melhor “despertou” no Governo Brasileiro, e no IPHAN, a necessidade de se atentar para a diversidade do que é denominado samba no Brasil. O que inclui tanto o samba “inventado” no Rio de Janeiro, nosso objeto de estudo neste trabalho, quantos outras manifestações e modalidades derivadas como no caso do reconhecido pela Unesco “Samba do Recôncavo Baiano.”

Sendo assim, esta reflexão sobre “os sambas brasileiros” levou ao parecer de 2007 que reconhece as matrizes do samba do Rio de Janeiro. Estas matrizes como mencionado anteriormente foram definidas em três pilares: o partido alto, o samba de terreiro, e o samba-enredo. Baseando-se no parecer, e na definição que o mesmo considera para estas três matrizes, apresentaremos argumentos que questionem a supervalorização afro e sobretudo argumentos que representem uma falta de reconhecimento e valorização de outras influências, como sejam, como defendemos neste trabalho, a portuguesa.

Logo de início chamo a atenção para o quê o parecer, em sua proposta, argumenta como “samba carioca”, e podemos observar que esta definição vai ao encontro a outros aspectos já mencionados anteriormente neste trabalho, como as transformações da cidade e a dinâmica da capital brasileira da virada do século, sublinhada na expressão diversidade cultural, como se lê no final deste excerto. Vejamos:

³⁵ <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10&sigla=Institucional&retorno=paginaIphan> p2) Em, 11.03.2011)

“Segundo vários autores, o samba que chamamos de “samba carioca” tem sua origem situada em lugar e tempo bem definidos: a primeira metade do século XX no Rio de Janeiro, a capital do país, que então se configurava como uma metrópole moderna. Com o desenvolvimento industrial e comercial, cerca de um milhão de habitantes, entre cariocas e migrantes de várias regiões do país, Europa e África, compunham a população da cidade. Uma população que se distribuía no espaço segundo políticas urbanas adequadas às necessidades de uma economia capitalista em crescimento, e se organizava a partir de relações de parentesco, aliança, amizade, origem regional e vários tipos de afinidade. Dada à conjunção de experiências fragmentadas de usos e costumes de diferentes procedências, prosperava um ambiente de extrema criatividade e diversificação cultural.”³⁶

O argumento pode ser decomposto: a primeira observação diz respeito à temporalidade, ou seja, ao período “bem definido” em que o samba tem origem: “primeira metade do século XX”. O que vai de encontro ao período escolhido por nós como de formação do samba do Rio de Janeiro. Segundo, como já mencionamos na primeira parte deste trabalho diz respeito à dinâmica da cidade durante este período, circulação de imigrantes, distribuição da população no espaço, devido às políticas urbanas. E o terceiro e que consideramos fundamental para a formação deste samba próprio da cidade do Rio de Janeiro, é o da pluralidade: o conjunto de “experiências fragmentadas de usos e costumes de diferentes procedências, num ambiente de extrema criatividade e diversificação cultural.”

O samba carioca é formado justamente neste contexto, de diferentes procedências, inclusive afro, mas também portuguesa, sobretudo neste período de grande circulação de imigrantes. Esta diversidade cultural é a principal responsável por dar ao samba carioca uma riqueza de características próprias diferentes, por exemplo, do samba do recôncavo baiano, como veremos mais a frente.

Observemos um outro trecho do parecer não muito distante deste citado que valoriza e enaltece a cultura afro, de modo que chega a “soar contraditório” com o argumento anterior de usos e costumes de diferentes procedências e diversificação cultural. O trecho diz respeito ao

³⁶ (<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10&sigla=Institucional&retorno=paginaIphan>) Em, 11.03.2011)

processo de reurbanização do centro da cidade, que, como já mencionamos, promoveu o fim dos cortiços, o surgimento das primeiras favelas e o crescimento de bairros periféricos. Mas é para o parecer, e aí me parece um erro, ou como mencionamos uma possível contradição, a afirmação que estes novos espaços eram de um *ethos* marcadamente afrodescendente. Vejamos:

“A reurbanização do centro promoveu, portanto, o surgimento das primeiras favelas, inaugurando-se um padrão de ocupação popular diferenciado daquele das camadas médias e altas que se proliferou – sem controle oficial – por toda a cidade. Nesses assentamentos populares, ao longo do século XX, é que o samba se consolidou nas rodas, festas, ensaios e desfiles como uma cultura e um modo de sociabilidade. Para além da música, enfim, como uma visão de mundo representativa de um *ethos* urbano de marcada identidade afro-descendente”³⁷.

Para nós, este pequeno trecho retrata uma das principais críticas quanto a formação do samba carioca, ele recai no discurso que chamamos de “uma excessiva valorização afro”. Seria viável, e pertinente que os pesquisadores e estudiosos de música brasileira atentassem para outras formas culturais que contribuíram para a formação do samba carioca. Ao menos relativizassem essa supervalorização, e relativizassem também o pouco reconhecimento de outras influências.

Voltando à análise do parecer, no mesmo afirma-se que é neste cenário, tão multicultural, que vão ser produzidos as matrizes que compõem o samba, que estas matrizes do samba carioca sofreram inúmeras influências culturais, seja por imigrantes europeus seja vindas por imigrantes de diversas partes do país.

“A cultura musical neste contexto cosmopolita era bastante diversificada. De tradição europeia predominavam as polcas, mazurcas, valsas, *scotish* e cançonetas. De tradição africana, o jongo, os pontos de macumba e candomblé, as batucadas e o samba de roda que veio na bagagem dos negros baianos que migraram para o Rio após a abolição. Da zona rural, chegavam as chamadas músicas “regionais” ou “folclóricas” como os cocos, emboladas e caipiras. Além desses, outros gêneros como a modinha, o lundu, o choro e o maxixe também eram ouvidos e faziam sucesso. Foi nesse ambiente musical tão rico e diverso que se estruturaram as matrizes musicais que até hoje constituem referências para o tem sido

³⁷ <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10&sigla=Institucional&retorno=paginaIphan6> Em, 11.03.2011).

produzido como samba no Rio de Janeiro: o partido alto, o samba de terreiro e o samba enredo”.³⁸

Vimos, já anteriormente, a relação dos imigrantes afro vindos da Bahia após a abolição e como eles influenciaram na formação do samba, como nas festas da casa de Tia Ciata, assim como na mistura com os sons e manifestações culturais dos imigrantes portugueses na Festa Penha. Mas como este pequeno fragmento anterior demonstra, a influência afro é mais um dos muitos elementos que contribuíram para a formação do samba carioca.

A definição do IPHAN sobre as três matrizes definida pelo mesmo também nos leva a reflexão:

“No começo do século XX, a partir de influências rítmicas, poéticas e musicais do jongo, do samba de roda baiano, do maxixe e da marcha carnavalesca, consolidaram-se três novas formas de samba: o partido alto, vinculado ao cotidiano e a uma criação coletiva baseada em improvisos; o samba-enredo, de ritmo inventado nas rodas do bairro do Estácio de Sá e apropriado pelas nascentes escolas de samba para animar os seus desfiles de Carnaval; e o samba de terreiro, vinculado à quadra da escola, ao quintal do subúrbio, à roda de samba do botequim.”³⁹

Refletindo sobre esta definição podemos incluir, por exemplo, a criação do *samba Pelo Telefone*, numa espécie de *partido alto*, pois como já vimos, ele teria sido criado coletivamente na casa de Tia Ciata. Os Sambas de Enredo, das escolas de samba teriam nascido e desenvolvido com o surgimento das mesmas, o que se enquadraria no desenvolvimento e crescimento destas escolas e sua relação com os carnavais, nos fins dos anos 20 e desenrolar dos anos 30, como também já mencionamos. E, por fim, o samba de terreiro, que teria relação a uma prática mais despojada que se desenvolveu ao longo do século XX, e que é comum até os dias atuais, o de se reunir seja em casa (“quintal do subúrbio”), no bar da esquina (“à roda de samba do botequim”) ou em atividades esporádicas nas quadras das escolas de samba como hoje ainda ocorrem, mesmo fora dos períodos carnavalescos, nas chamadas feijoadas, “vinculados a quadra das escolas”.

³⁸ <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10&sigla=Institucional&retorno=paginaIphan>. Em, 11.03.2011)

³⁹ <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10&sigla=Institucional&retorno=paginaIphan>) Em, 11.03.2011)

Ou seja, ao pensarmos em “matrizes” creio que pensamos na origem, no processo de formação. A meu ver estas matrizes definidas pelo IPHAN são parte de um processo de desenvolvimento do samba carioca, variantes de um todo. Creio que as matrizes, como parte de um processo de criação deviam ser, como foi mencionado anteriormente, todas aquelas “culturas musicais diversificadas no contexto cosmopolita”. E é nestas culturas, e nesse contexto, que enquadro a influência cultural portuguesa.

Veremos, no ponto seguinte, certos aspectos, que, na virada do século, na busca por uma brasilidade, por algo genuinamente brasileiro, podem ter contribuído, para o esquecimento sobre tudo de uma cultura portuguesa, e a uma supervalorização afro.

2.1 Os movimentos nacionalistas e anti lusitanistas na viragem do século XIX-XX na busca de uma identidade Brasileira, uma Brasilidade.

Quando definimos o ano de 1889, como marco inicial para este trabalho foi justamente pensando na possibilidade da proclamação da República e de como as ideias difundidas pelos republicanos teriam promovido, principalmente na capital do país uma busca por uma identidade brasileira, e, sobretudo, a necessidade de rompimento com tudo que remetesse ao império português, gerando uma “repulsa” a tudo que remetia a Portugal.

Efetivamente, tendo em conta a bibliografia reunida, o Brasil passou por um processo de anti lusitanismo que se perpetuou nas primeiras décadas do século XX. A República representava o discurso da mudança, do novo, como afirma Nelson Vieira ao analisar esta relação do imigrante português, no processo da política republicana: “ a sua presença simboliza um componente social negativo e, ao mesmo tempo, provoca motivação para reformas nesta sociedade brasileira do fim do século XIX. (1991: 116).

Como mencionamos anteriormente, no ponto 1.3 deste trabalho (O imigrante português na virada do séc. XIX- XX), a virada do século representou um crescente aumento do número de imigrantes portugueses recém-chegados ao Brasil. A República acentuou as diferenças entre os brasileiros e portugueses e promoveu um distanciamento, pelo menos no discurso oficial, seja nas ideias passadas pela imprensa republicana, seja pela própria política do governo. Creditamos a

este processo de distanciamento oficial, institucionalizado, o principal fator para que, no desenvolver do século XX, o samba tenha ficado excessivamente relacionado à influência afro, a imagem do samba como representação genuína brasileira de influência afro. Como já mencionamos, inclusive com o exemplo da Festa da Penha, esta não é uma verdade absoluta. Mas foi um discurso cujo processo embrionário está relacionado com a política republicana da virada do século, que fomentou o anti lusitanismo. “No início do século XX intelectuais republicanos já tinham conferido ao que definiam como música popular, o folclore, ou o samba urbano, os atributos da mestiçagem e da Brasilidade” (Abreu, 2011: 73)

Em publicação na revista acadêmica *Topói*⁴⁰, em março de 2003 – *Identidades e Conflitos anti Lusitanos*, - por Lúcia Maria Bastos Neves, acerca desta “rivalidade” sobre os brasileiros e portugueses a mesma afirma que, após todo processo histórico de separação do Brasil quanto colônia, da independência (1822), até a chegada da República (1899) o distanciamento foi progressivo e cada vez mais maior. Vejamos:

“Nesse movimento, as rivalidades nacionais e raciais, que eram, até então, amenizadas pelo discurso de laços de “irmandade”, vieram à tona, gerando conflitos de toda ordem, acentuando as diferenças entre brasileiros e portugueses, na medida em que tais conceitos passaram a ser politicamente construídos, a fim de fornecer uma identidade ao país recém-criado” (Neves, 2003: 180)

Este fragmento é extremamente significativo, pois toca em aspectos que considero fundamentais, para o processo de supervalorização afro. O principal é que a rivalidade acentuada pelas diferenças entre portugueses e brasileiros, que era recorrente no período, passava também pela questão do que viria ser Brasileiro, ou genuinamente Brasileiro do negro, e do afro. Era o negro e o brasileiro vítimas, de um “malfeitor” português, que se reconheciam.

Mas o mais interessante é pensar que o trecho diz, e vai de acordo com o que pensamos, que “tais conceitos passam a ser politicamente construídos, a fim de fornecer uma identidade ao país recém-criado”. Isto vai de encontro ao que mencionamos na parte introdutória deste trabalho, quando falamos da Invenção da Tradição a que propõe teoricamente Hobsbawm. É a construção

⁴⁰ Revista de História do Programa de Pós-Graduação em História Social Da UFRJ.

de uma identidade, de uma tradição brasileira-afro que nega o português nesse período de formação de um país recém-criado, que vai como propomos neste trabalho apagar a influência cultural portuguesa na formação do samba. Formação esta que está sendo produzida em período cronológico paralelo a este discurso republicano.

É importante frisar que este discurso é produzido por uma classe média, pela imprensa conservadora republicana e por políticos da época. A respeito disto vejamos o que afirma Roberta Triches, em seu artigo *Labareda da Discórdia: O anti lusitanismo na imprensa carioca*:⁴¹

“ Em 1892, Raul Pompéia, em crônica no Jornal do Comércio, já classificava os povos da capital em povo bom e mau. O primeiro era formado pelo brasileiro republicano, nacionalista e florianista, o outro era o português, antinacional e monarquista (Penna, 1997: 177). Essas ideias foram difundidas principalmente através da imprensa, encontrando nos jornais O Jacobino, de Deocleciano Martyr, e A Bomba (que depois passa a se chamar *O Nacional*).”
(2007: 4)

Como foi mencionado esta separação, principalmente nas classes mais populares, não existia, ou digamos que não era flagrante a mesma medida do discurso produzido. Através dos exemplos já citados da Casa de Tia Ciata e da Festa da Penha, podemos perceber esta relação. Todavia, o discurso afro, visto como símbolo identitário brasileiro e nacional, só ganharia força no decorrer dos anos 20, e mais ainda nos anos 30, quando este processo de mestiçagem das raças passa a ser visto como algo positivo. A respeito disso, do samba restrito a espaços e deste processo de mestiçagem citado anteriormente Braga afirma:

“o samba, antes circulação restrita ao ambiente das comunidades e nas festas populares – como as da Penha,– consegue se impor graças aos rumos da modernidade, no seio da argumentação que sugere o assumir de um Brasil mestiço visto positivamente, ele mesmo, portanto, símbolo.”
(Braga, 2002: 236)

E a Festa da Penha é exemplo deste discurso conservador e muitas vezes não verdadeiro. Triches em seu artigo *A Labareda da Discórdia* demonstra a conotação negativa que a imprensa republicana dava à Festa da Penha, e vimos já que ela era um lugar de importante socialização e

⁴¹ Disponível em: http://www.achegas.net/numero/36/triches_36.pdf. Em 26.07.2011.

de trocas culturais entre imigrantes portugueses e negros. Mas, para imprensa da época, era um local de promiscuidade e maus hábitos.

“Nos meses em que ocorria a Festa da Penha, tipicamente portuguesa, os artigos exaltavam principalmente o caráter imoral “daqueles romeiros”, em que se viam homens completamente embriagados, vestidos com costumes campestres, chapéus longos e desabados, com grandes chifres cheios de vinho a tira colo, falando palavrões e obscenidades; as mulheres seriam grotescas, suarentas, uma verdadeira “bacanal”. (Triches, 2007: 11)

O Jornal republicano e anti lusitano intitulado, significativamente, *O Jacobino*, descreve segundo Triches a Festa da Penha da seguinte maneira:

(...) O pretexto dessa bacanal imunda são umas crendices absurdas, vindas tradicionalmente da idade média e que fizeram casa em Portugal – os milagres da Senhora da Penha!... (...) é um baixo carnaval religioso (...) oferece ensejo ao desencadeamento de todos os vícios e das paixões mais brutais e sanguinárias.⁴²

É assim que, concluímos, a República mais do que buscar a identidade brasileira, a brasilidade, busca primeiro o anti lusitanismo, ou melhor é neste que afirma sua identidade, o nacionalismo. No decorrer do século XX, os processos de busca por brasilidade, valorização de uma cultura genuinamente brasileira muitas vezes pautadas na valorização afro, e da mestiçagem foram sendo desenvolvidos, principalmente após a semana de arte moderna em 1922 em São Paulo, que representou, sem dúvida, um marco nesta busca pela brasilidade. A respeito desta busca pela brasilidade, relacionado a música popular o modernista Mário de Andrade afirma: “O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde é que estas estão? Na música popular” (Andrade, 1972: 15).

Os modernistas como bem define Martha Abreu, na busca pelo nacionalismo, na descoberta pelo “algo brasileiro”, genuinamente brasileiro, foram responsáveis por esquecimentos de gêneros musicais, ou pela valorização de elementos afros, foram responsáveis por preterir outros determinados elementos.

⁴² *O Jacobino*, 13/10/1894.

“A “descoberta do Brasil” seria motor de ação e propaganda dos intelectuais do chamado movimento modernista de 1922. Ávidos construtores de uma cultura musical entendida como nacional. Entre esses desdobramentos, vários músicos e gêneros musicais foram esquecidos, preteridos ou não analisados em seus próprios termos⁴³.” (Abreu, 2011: 75)

Para Luiz Otávio Braga, ao analisar a relação da semana de arte moderna com a música popular, os modernistas tinham por objetivo olhar as artes com cunho social:

“A Semana de Arte Moderna (1922) teria sido o momento em que começou a se acentuar uma tendência para as inspirações de cunho social e folclórico principalmente na pintura e na música. começava-se, portanto, a reagir. Não se discutia até então a Arte sob o ponto de vista social.” (2002: 184-185)

Nesse período de virada do século, como vimos o Rio de Janeiro, sofreu inúmeras transformações muito influenciado pela *belle époque* francesa. (vide as reformas de Pereira Passos que mencionamos anteriormente). Essa forte influência fez com que muitos vissem a capital como não nacional, não brasileira, porque após uma “submissão” portuguesa, era agora uma submissão cultural francesa. A influência francesa não impediu a busca pela brasilidade, pela genuinidade brasileira. Mas era vista sobretudo, por influência dos pré-modernistas da cidade de São Paulo, como retrocesso. Assim criou-se uma divisão, entre o bom e o mau, como afirma o historiador Antônio Edmilson Martins Rodrigues:

“Essa forma negativa de ver a *belle époque* criava uma divisão entre o sério e o não sério, entre o trabalho e a boêmia. Assim, a modernidade brasileira foi pensada como civilizada e progressista, imbuída de um sentido de progresso que alicerçou a nova nação. Uma modernidade ordenada, vinculada ao êxito de uma economia em franco processo de mudança, mantida sob controle pelas “deficiências” da sociedade e, por isso, carregada de noções racistas – expressas na recepção do positivismo

⁴³ Aqui através deste processo de exclusão, há sem dúvida o “esquecimento das influências portuguesas”.

e do evolucionismo – que explicavam, por si só, a necessidade de controle estatal.”⁴⁴

Mas o Rio de Janeiro também era moderno, e também buscou sua genuinidade Brasileira, mesmo que institucionalizada, como vimos, não só num viés anti lusitano. Principalmente na área das artes, e destacadamente na música como mostra em outro momento do artigo o mesmo autor citado anteriormente.

“É na cidade capital que a cultura do Modernismo é mais expressiva. O Rio de Janeiro acolhe essas experimentações de tal forma que elas foram responsáveis por sua modernização, principalmente porque deram conta dos novos usos, das novas formas de subjetividade que apontavam para uma cultura impregnada de individualidade e de imaginação.”⁴⁵

E o autor vai mais além, e fala mesmo do samba como síntese deste processo:

“Essas experimentações aconteceram também no teatro e em outros espaços de arte, como na própria Escola de Belas Artes, mostrando a diversidade que conduziu, sem dúvida, à criação de um ambiente responsável pela constituição, no campo da música, do samba carioca.”⁴⁶

Assim, o anti lusitanismo, e a brasilidade almejada foram extremamente influentes no processo de uma imagem do samba, como algo moderno, brasileiro de influência afro, mas, erradamente anti lusitano. O processo de construção da nação idealizada pelos republicanos entre o final do século XIX e XX, pautado no anti lusitanismo, projetou, para o decorrer do século XX, “ um espaço que reconhecia e valorizava a presença ativa dos descendentes de africanos na nação.” (Abreu, 2011: 80).

Veremos no ponto a seguir aspectos sobretudo relativos ao samba do recôncavo baiano, que a nosso ver, influenciaram também, neste processo de excessiva valorização afro.

⁴⁴ RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. (2012), “Que 22 que nada.. O Modernismo brasileiro não é invenção paulista: a produção carioca anterior à Semana foi descartada por preconceito.” <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/que-22-que-nada>) Consultado em 17-05-2012.

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

2.2 A massiva valorização afro e os percursos originais - o samba de roda do recôncavo baiano e outras influências

Como vimos no percurso até aqui, a massiva valorização afro se deve muito aos aspectos anti lusitanistas. Mas se deve também à relação que o samba carioca tem com o samba de roda do recôncavo baiano.

Vimos também a importância de Tia Ciata para a formação do samba do Rio de Janeiro, e ela, como representante de uma população negra, ex-escrava e oriunda da Bahia, serve de exemplo para essa relação do samba baiano com o samba carioca.

O samba baiano é, sem dúvida, um dos elementos formadores do samba carioca assim como, por exemplo, as cantigas cantadas por imigrantes portugueses na Festa da Penha. A inserção do samba baiano no Rio de Janeiro, na dinâmica multicultural que a cidade apresentava na virada do século, a diferencia da sua prática originada na Bahia.

O samba de roda do recôncavo baiano foi considerado pela Unesco, Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade no final de 2005. Antes disso, já era considerado pelo IPHAN, Patrimônio Cultural Brasileiro. E é a partir do parecer do IPHAN, e de material apresentado pelo mesmo, que levou ao reconhecimento da Unesco, que pretendemos analisar esta forma própria do samba, para diferenciá-lo do samba carioca e mostrar, que este sim, tem a sua formação carregada de influência afro.

O parecer do IPHAN afirma que o samba de roda baiano é uma expressão cultural brasileira, presente no Estado Baiano e fortemente conhecido na região do Recôncavo Baiano. Os primeiros registros sobre a prática do samba baiano datam de 1860, e traz nas suas representações “Tradições culturais traduzidas por africanos escravizados e seus descendentes”, tal qual se refere a certidão do samba do recôncavo Baiano.⁴⁷

⁴⁷ <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12567&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>. (Em, 11.03.2011)

O mesmo parecer traz observações importantes, que nos fazem refletir com legitimidade, que, mesmo antes de chegar ao Rio de Janeiro, o samba baiano também sofreu certa influência de uma cultura portuguesa. O mesmo diz: “herança negro-africana, mesclou-se de maneira singular a traços culturais trazidos pelos portugueses, como certos instrumentos musicais (viola e pandeiro principalmente), e à própria língua portuguesa e elementos de suas formas poéticas.”

Ou seja, mesmo o samba do recôncavo baiano, que possui uma influência afro, negra reconhecidamente maior que o samba do Rio de Janeiro, também sofreu influência de elementos fora da cultura afro. Assim podemos refletir que o samba baiano que chega ao Rio de Janeiro, carregado de africanidade, já possuía elementos de uma influência portuguesa. Acredita-se que, na capital, acentua a influência portuguesa, muito devido à quantidade significativa de imigrantes, na virada do século, e dá ao samba carioca características mais marcante. Estas características serão discutidas mais à frente, no ponto três deste trabalho.

Sobre a influência deste samba baiano, no samba carioca o parecer afirma: “Historiadores da música popular consideram o samba de roda baiano a principal fonte do samba carioca, que, como se sabe, veio a tornar-se, no decorrer do século 20, um símbolo indiscutível de brasilidade.”

Este trecho é extremamente significativo, pois afirma, como já mencionamos, o samba como forma de brasilidade. A questão principal é que, como forma de brasilidade este samba recebeu, e também de maneira importante e significativa, influências portuguesas. Mais uma vez, crédito ao momento republicano na formação do samba carioca, a justificativa para o desenvolvimento da excessiva tradição afro, na construção desta identidade brasileira, desta brasilidade. O anti lusitanismo republicano da virada do século diminuiu o elemento agregador da cultura portuguesa na formação do samba carioca, aspecto que este trabalho se propõe a demonstrar.

O próprio parecer relata, também, a importância dos negros migrados da Bahia, que, como exemplificamos anteriormente, têm em sua representante mais simbólica na Tia Ciata. A importância de Tia Ciata na formação do samba carioca, assim como a localização da Praça Onze, definida no parecer como “bairros situados entre o canal do mangue e o cais do porto,” reforçam a contribuição do samba baiano como um dos elementos formadores do samba carioca.

“A narrativa de origem do samba carioca remete à migração de negros baianos para o Rio de Janeiro no final do Século 19, que teriam buscado reproduzir, nos bairros situados entre o canal do mangue e o cais do porto,

seu ambiente cultural de origem, onde a religião, a culinária, as festas e o samba eram partes destacadas. Parece indiscutível que as famosas “tias” baianas – como tia Amélia, tia Perciliana e, sobretudo tia Ciata – e seus filhos – como Donga e João da Baiana – tiveram papel de relevo na fase pioneira do samba no Rio de Janeiro, sobretudo até meados dos anos 1920.”⁴⁸

Ao longo do percurso do trabalho, e até o presente momento, procuramos demonstrar que, além da influência afro, há e é viável argumentar, outras influências. Entre as quais, procuramos até aqui demonstrar e tentaremos ilustrar com mais elementos na parte três, a portuguesa.

⁴⁸ Consultado em: <http://portal.iphan.gov.br/> (Em, 11.03.2011)

3. A influência cultural portuguesa na formação do samba carioca

Vimos, até ao momento, diversos aspectos que nos permitem afirmar uma influência cultural portuguesa na formação do samba carioca. Por isso, neste ponto do trabalho trataremos destas influências sobre dois aspectos: o primeiro aspecto chamaremos de “traços gerais”- que diz respeito a questões gerais sobre os ambientes, os contextos culturais e sociais que possam ter influenciado, de alguma maneira, a formação do samba.

O segundo aspecto, diz respeito a “traços específicos” onde veremos como alguns instrumentos, estilos musicais, danças podem ter influenciado, igualmente a formação do samba carioca.

Acreditamos, que o primeiro aspecto está sobretudo relacionado com as relações pessoais, que os imigrantes portugueses estabeleciam na cidade do Rio de Janeiro. Vimos ainda que estas relações se realizavam de diversas maneiras. E são estas relações, que, como propomos, permitem a troca cultural que irá ser extremamente relevante na formação do samba carioca.

Na primeira parte deste trabalho, ao mencionarmos a dinâmica dos cortiços, falamos sobre a importante obra literária de Aluísio Azevedo. Voltamos a ela neste ponto do trabalho, para uma pequena demonstração de como o imigrante português é parte de uma formação cultural e sobretudo musical que a cidade sucedia.

O trecho diz respeito a Jerônimo, um imigrante português morador do cortiço que tocava sua guitarra e cantava seu fado, e que, junto a outros moradores, também imigrantes portugueses, “enchiam a estalagem (outro nome dado aos cortiços) da monótona cantiga dos portugueses”. Até que estes são “interrompidos” por outros moradores músicos brasileiros, caracterizado por “Porfiro e Firmo” que o autor afirma terem sido “rompidos” por um som “chorado baiano”. Vejamos:

“Nisto começou a gemer à porta do 35 uma guitarra; era de Jerônimo.
Depois da ruidosa alegria e do bom humor, em que palpitara àquela
tarde toda a república do cortiço, ela parecia ainda mais triste e mais
saudosa do que nunca:
‘Minha vida tem desgostos,
Que só eu sei compreender...
Quando me lembro da terra

Parece que vou morrer...´

E, com o exemplo da primeira, novas guitarras foram acordando. E, por fim, a monótona cantiga dos portugueses enchia de uma alma desconsolada o vasto arraial da estalagem, contrastando com a barulhenta alacridade que vinha lá de cima, do sobrado do Miranda.

‘Terra minha, que te adoro,

Quando é que eu te torno a ver?

Leva-me deste desterro;

Basta já de padecer.´

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, rompeu vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes.” (Azevedo, 1993: 66)

Esta passagem retrata a dinâmica não só do cortiço, mas da cidade do Rio de Janeiro, demonstrando sobretudo, como os elementos, de uma cultura musical portuguesa e brasileira, (neste trecho representada como baiano, o que nos remete aos negros vindo da Bahia, como vimos anteriormente,) se fundiam na formação do samba carioca que surgia neste período, fruto deste grande sincretismo musical e cultural que o ambiente carioca proporcionava. Reforçando os argumentos deste sincretismo proporcionado pelo ambiente dos cortiços, e mesmo após as reformas urbanísticas que decretaram o fim dos mesmos, destaco a citação de Triches. A autora menciona as regiões de aglomeração de imigrantes portugueses, primeiro no centro da cidade, onde concentravam-se os cortiços e posteriormente em locais como a Praça Onze na Cidade Nova, que, como já vimos, representava um importante reduto no processo de formação do samba carioca.

“Assim, a região onde havia maior aglomeração de portugueses era o Centro, onde estavam concentradas as principais atividades comerciais e onde se localizavam algumas das mais importantes associações portuguesas. No Bairro da Cidade Nova e nos seus arredores, havia outro importante ponto de concentração da colônia”. (Triches, 2011: 23)

Tenhamos este pequeno exemplo apenas como ilustrativo da influência portuguesa. Sendo assim, o ponto seguinte 3.1, tratará dos aspectos, culturais, sociais, enfim dos aspectos gerais que contribuíram para a influência portuguesa na formação do samba carioca.

3.1. Traços gerais, culturais e sociais.

Para falarmos sobre os traços gerais neste ponto, acredito ser pertinente voltarmos atrás no tempo, que definimos anteriormente. O ano 1889 é fundamental para pensarmos na República e suas consequências para o esquecimento da influência Portuguesa. Mas o voltar no tempo neste ponto, será extremamente pertinente para falarmos da influência cultural portuguesa. O simples fato do Brasil ter sido colônia de Portugal, já deixaria implícito a sua influência nas diversas questões do cotidiano brasileiro. Todavia, o que propomos é o reforço de determinados aspectos que possam ter influenciado para a formação do samba.

Sendo assim, o primeiro aspeto que acredito ser pertinente falarmos neste momento é sobre a Festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro, que, a meu ver, representou um marco inicial importante nesta mistura cultural, entre portugueses e brasileiros afros.

A tradição religiosa da Festa do Divino, antes de chegar ao Brasil, foi iniciada em Portugal pela Rainha D. Isabel (1271-1336) casada com o Rei de Portugal D. Dinis, ela decidiu celebrar a festa do Espírito Santo coroando simbolicamente um imperador e dois reis. Após a cerimônia, realizada em um convento franciscano da Vila de Alenquer, “O Império do Divino” saiu as ruas ao som das trombetas e acompanhado por uma grande multidão. Começava ali uma longa tradição de celebrações religiosas, que resiste até hoje.⁴⁹

No Brasil, esta festa remonta ao século XVIII, e chamava a atenção pela ocorrência da prática de inversões simbólicas da ordem social, em que crianças ou adultos eram coroados como imperadores do Divino. Além disso, havia a saída das folias, momento em que grupos de devotos percorriam as ruas em busca de esmolas para festa.

No Brasil a festividade se deu principalmente em Salvador- Bahia, e Rio de Janeiro. Na Bahia a festa ficou marcada pela inserção dos elementos dos negros que acompanhavam a folia com tambores e pandeiros, mesmo que ainda sofrendo retaliações, pois havia temores que a

⁴⁹ “Abram alas para Folia” de Willian de Souza Martins in Revista de Historia da biblioteca Nacional. Willian de Souza Martins Doutor em História Social pela USP(Universidade de São Paulo) professor de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor da tese “Membros do corpo místico: ordens terceiras no Rio de Janeiro (c. 1700-1822)” (São Paulo: USP, 2001).

incursão destes elementos na festividade subvertesse a ordem e a hierarquia social da época. Todavia, há neste momento uma mistura cultural em torno de uma festividade que, aos poucos, foi incorporando à uma festa religiosa tipicamente portuguesa, elementos afro-brasileiros. (uso aqui o termo afro-brasileiros, pois considero os negros africanos, e, posteriormente seus descendentes, estes já nascidos em Brasil).

Mas é no Rio de Janeiro que esta festividade vai ganhar maior importância. No Rio a mistura dos elementos tradicionais portugueses se acentua aos dos negros, escravos e ou libertos. Os instrumentos todos misturavam-se, tambores, pandeiros, tocadores de violão e de ferrinho. É, importante mencionar aqui que estes instrumentos todos tem forte tradição na cultura portuguesa, como veremos mais a frente, considerados por Ernesto Veiga de Oliveira, instrumentos populares portugueses. Em fim uma festa de origem religiosa, tradicionalmente portuguesa que se transformava na diversidade cultural do Rio de Janeiro. A Festa do Divino, é, sem dúvida, mais um forte exemplo da influência cultural portuguesa na formação musical do Rio de Janeiro. E será sem dúvida parte de um processo embrionário da influência portuguesa na formação do samba.

A Festa do Divino através desta mistura de elementos sejam portugueses, sejam afros, permitiu uma apropriação cultural ampla nos segmentos sociais do Rio de Janeiro, impulsionando as manifestações culturais da cidade. Vejamos o exemplo dado pela historiadora Martha Abreu em sua importante obra, sobre a Festa do Divino no Rio de Janeiro:

“tais festas costumavam confundir as práticas sagradas com as profanas tanto nas comemorações externas como nas que eram realizadas dentro das igrejas. Além das missas com músicas mundanas, sermões, novenas e procissões, eram partes importantes as danças, coretos, fogos de artifício e barracas de comidas e bebidas. Na maioria delas a população escrava e/ou negra não perdia a oportunidade para mostrar suas músicas, danças e batuques” (1999: 41).

“A Festa do Divino deve ter sido realmente um espaço privilegiado “de convivência (e comunicação) dessas manifestações culturais de canto e dança”, podendo-se vê-la mesmo como um espaço de (re) invenção da música popular “pelo acesso e trânsito, em variadas direções, dos frequentadores, por diferentes gostos e ritmos” (1999: 43)

Não menos importante neste processo de uma influência cultural portuguesa, sobre aspectos gerais, está a celebração do Entrudo. Esta ganha importância significativa, pois também

de origem portuguesa, está intimamente ligada as primeiras celebrações carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro. O Entrudo é mais um elemento agregador destas duas culturas, portuguesa, e afro-brasileira que vão influenciar na formação do samba carioca.

Para uma análise do Entrudo, centrarei em duas referências bibliográficas principais: a primeira o livro de José Noronha Bretão, *As Danças do Entrudo, Uma festa do Povo*, (Bretão, 1998), a segunda, *Festividades Cíclicas em Portugal* de Ernesto Veiga de Oliveira. (Oliveira, 1984).

O trabalho de José Noronha Bretão trata a questão num estudo mais local, precisamente na cultura do povo dos Açores. Para ele, o Entrudo é sem dúvida umas das expressões mais ricas de manifestação popular da cultura do povo dos Açores. Destaca ainda que esta representação cultural é tão valorizada naquela região que o povo faz questão de manter viva esta tradição.

O Entrudo, segundo o autor, é um teatro que o povo dos Açores faz e a si próprio destina. É um “teatro do povo para o povo”. Vejamos o que o mesmo relata ao falar do entrudo e de sua importância para o povo daquela região na introdução de seu livro:

“As danças são uma forma própria e de grande originalidade encontrada pelos poetas populares terceirenses para contar histórias dramaturgicamente, não só criando suas próprias histórias como enversando grandes temas da vida religiosa, bíblica, histórica e literária que ouviram ou leram geralmente em pequenos folhetos de divulgação popular.” (Bretão, 1998: 21).

As representações, ou seja, este teatro que é o Entrudo, ocorrem nos três dias de carnaval, de domingo à terça-feira e é, como descreve o autor, uma mobilização impressionante de toda uma população que participa de maneira tão peculiar, tão verdadeira e genuína.

O trabalho de Ernesto Veiga de Oliveira faz uma análise do Entrudo bem particular, sobre a análise local, um estudo de caso, no Concelho de Vila do Conde. O autor relata a sua experiência na cerimônia chamada “Queima do Galheiro”, que é realizada na terça-feira de carnaval, à meia-noite. A organização da cerimônia dar-se á da seguinte maneira: com antecedência, os mais novos vão pedindo aos vizinhos do povoado donativos para os fogos. Outros tratam de trazer dos matos “o gatenho” (gatenho é um mato mais fino que arde com maior facilidade). Já mais próximo a celebração é escolhido e cortado o pinheiro que será o “galheiro”

(este nome é porque deve ser escolhido um pinheiro que tenha muitos galhos). A tradição, segundo o autor, é que este “galheiro” deve ser roubado. Mas isto não é uma obrigatoriedade.

Estes elementos são guardados até às vésperas, e no dia da queima é levado para o local onde será a cerimônia. Lá, o galheiro é envolvido com gatenho e queimado. Toda a população local, à volta da fogueira, canta, dança e toca instrumentos. Os fogos são distribuídos, os homens mais velhos ficam com os foguetes e as crianças com as “bichas-de-rabear” (pequenos foguetes de cores). À meia-noite o ápice: os foguetes são estourados e a celebração é intensa em volta da fogueira.

Tanto neste exemplo, como no anterior, na obra de José Noronha Bretão, é marcante e digno de reflexão o envolvimento destas populações locais nestas celebrações. Para ressaltar esta importância que a população local dá a estas cerimônias destaco o que diz Ernesto da Veiga: “A vida da povoação, neste dia, é visivelmente atraída para o local onde está aquele tronco a ser queimado; e as serpentinas que lhe jogam de vez em quando mostram que o dia é consagrado”. (Oliveira, 1984: 48)

Podemos afirmar que o entrudo é uma manifestação cultural popular, sobretudo mais popular, ou mais popularizadas do que a festa do divino. E assim, será, também, no Rio de Janeiro.

Na obra de José Noronha Bretão fica explicitado que as danças de entrudo eram representações dramatúrgicas de vidas religiosas, bíblicas, históricas e literárias. Em seu livro, o autor chama a atenção para a origem do entrudo através de práticas teatrais religiosas. Em 1477, por exemplo, a constituição do Sínodo do Porto, defendia as “representações teatrais boas e devotas, como a do presépio, a dos Reis Magos, ou de mesma natureza”. O autor afirma ainda ser comum encontrar em documentos religiosos dos meados do século XV, costumes teatrais que serviam para animar a procissão de *Corpus Christi*.

Essas representações teatrais religiosas eram acompanhadas de danças rituais, figurações populares e grandes folguedos, que eram festas de carácter popular cuja principal característica é a presença de música, dança e representação teatral, elementos que, assim, constituíam o Entrudo.

Em Portugal, a Igreja parece ter como objetivo aproveitar-se destes elementos de uma cultura local para canalizar sua solenidade, suas práticas. Incentivando representações do Entrudo de vidas santas como retribuição de promessas. Assim, coibia os “excessos” (danças excessivas,

manifestações violentas) e mantinha sua hierarquia local, preservando a “ pureza de um reduto sagrado” contra os “excessos profanos.”

Passando ao Rio de Janeiro, muitos estudos, sobre a origem do carnaval brasileiro, afirmam que ele teve uma de suas origens no Entrudo Português e esta é a opinião vinculada no *site* oficial do carnaval do Rio de Janeiro: “ Em, 1723 – Introduzido pelos portugueses, das Ilhas da Madeira, dos Açores e do Cabo Verde que chegaram ao Brasil pelo litoral teve origem o Entrudo Brasileiro.”⁵⁰

Ao falarmos sobre o carnaval carioca e de sua relação com o entrudo, estamos diretamente falando da criação da imagem representativa do carnaval brasileiro. Isto deve-se ao fato da importância da cidade do Rio de Janeiro na construção da “vida nacional”, ditando modos, hábitos e padrões. Do Brasil colônia até os vinte primeiros anos do século XX , quando ainda era a capital da República, o Rio de Janeiro foi o modelo mais importante das manifestações nacionais, atuando como matriz ou padrão cultural de referência.

Esta importância, como já vimos em outras partes deste trabalho, gera, entre outros aspectos o grande fluxo, de imigrantes sobretudo portugueses, que influenciam na dinâmica cultural da cidade, e na formação do samba do Rio de Janeiro. Assim como, pensamos, em contrapartida, faz com que a capital da República, no momento de sua proclamação (1889), influencie um certo esquecimento de influências culturais portuguesas, devido ao antilusitanismo republicano.

O entrudo desembarca no Rio de Janeiro, ainda no Brasil colônia, trazido pelos portugueses, caracterizando-se, inicialmente, muitas vezes, por uma brincadeira de rua violenta, onde era comum jogarem uns aos outros restos de comida, ovos, laranjas podres, etc. Assim como era habitual, que, de janelas de suas casas, algumas famílias, jogassem baldes de água suja nas pessoas nas ruas.

Assim como propomos neste trabalho o carnaval carioca, da mesma maneira como o samba carioca, sofreu forte influência cultural europeia e sobretudo portuguesa. Mas, tal como acontece com o samba, há uma tentativa de apagar da memória esta influência. E o que afirma

⁵⁰ Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA).Fonte: <http://liesa.globo.com/> em 28-02-2011. 17: 49)

Felipe Ferreira, em seu livro *“Inventando Carnavais, O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas,”* este esquecimento era justificado muitas vezes por esse passado violento de uma brincadeira de rua, que mencionamos anteriormente. Vejamos:

“Uma das manifestações da influência lusitana no Rio de Janeiro era exatamente a forma com que se festejava o período carnavalesco na cidade. A brincadeira do entrudo repetia, em terras americanas, a feição portuguesa das folias carnavalescas medievais europeias. O Carnaval desejado pela burguesia carioca buscará, deste modo, afastar-se do modelo “caótico” e “desorganizado” do entrudo “português”, impondo a festa a ideia de ordem, de regulamentação e de purificação, tão cara ao século XIX.” (Ferreira, 2005: 32).

Estes dois exemplos da festa do divino e do Entrudo são bons exemplos de aspectos cotidianos que demonstram influência portuguesa. Aliados a outros aspectos, que já mencionamos no decorrer do texto, temos um apanhado de fatores culturais, sobre aspectos políticos e sociais que nos permitem afirmar que estes aspectos contribuíram de maneira significativa para uma influência na formação da cultura brasileira e, efetivamente, na formação do samba carioca.

Sendo assim no ponto seguinte veremos aspectos mais específicos que comprovem a influência portuguesa. Instrumentos, danças, etc.

3.2. Traços específicos – evolução musical brasileira, instrumentos e o Fado (a problemática de sua origem.)

Ao iniciarmos este ponto, até chegarmos à conclusão dos variados traços específicos que pretendemos abordar, será necessário mencionarmos, ainda que não de maneira tão detalhada e específica, a evolução da música e suas representações no território brasileiro, chegando até o nosso objetivo de estudo: a formação do samba carioca. Durante este percurso reforçaremos e demonstraremos as diversas manifestações de influência europeia, sobretudo portuguesa, na evolução da música brasileira.

Falarmos de uma formação de música brasileira, é, sem dúvida, falarmos sobre uma música que misture elementos indígenas, negros e portugueses. É assim que é formada a música brasileira, na junção destas três influências que caracterizam a sociedade brasileira. Num contexto espacial é efetivamente com surgimentos dos primeiros grandes centros urbanos ainda no século XVIII que a música brasileira tem sua gênese, sobretudo em Salvador, na Bahia e no Rio de Janeiro. Vejamos o que afirma Waldenyr Caldas, em sua obra: *Iniciação à Música Popular Brasileira*.⁵¹:

“A nossa musica de acordo com seus estudiosos, aparece, juntamente com os primeiros centros urbanos, no Brasil colonial do século XVIII, por volta de 1730, quando Salvador e Rio de Janeiro despontam como cidades mais progressistas da Colonia Mas é só a partir do final do século XIX que se configura a síntese da nossa expressão musical urbana através do hibridismo de sons indígenas, negros e portugueses.” (1989: 5).

Mas antes disso, o mais primitivo dos sons brasileiros, ainda no século XVI, seria cateretê. De origem indígena, este teria sucumbido pela forte influência do canto-chão gregoriano, que, levado ao Brasil pelos jesuítas portugueses, servia como instrumento de manipulação dos mesmos sobre os indígenas.

“A música sacra dos jesuítas substitui a música indígena até nas aldeias. Em lugar de flautas de ossos, trombetas de crânios humanos e animais, e chocalhos de cabaças, surgiam, então o cravo, o órgão e o fagote, produtos da cultura musical europeia. A música transforma-se em mais um produto religioso, instrumento de manipulação política da Igreja a serviço do expansionismo Português.” (Caldas, 1989: 7).

Também no século XVI, chega ao Brasil através dos escravos africanos, o lundu, com influência do cateretê, caracterizou-se como o primeiro ritmo afro-brasileiro. “É com os africanos que o lundu chega ao nosso país, sofrendo, logo depois, alterações através dos contatos com ritmos indígenas como o cateretê, e tornando-se ritmo afro-brasileiro.” (Caldas, 1989: 8)

⁵¹ Dos livros selecionados, para a análise da formação da música brasileira, tomaremos este como exemplo constante pela sua fácil compreensão e análise do assunto. E também por este trabalho apresentar em seu desenvolvimento argumentos baseados nos outros grandes autores estudiosos da música brasileira, que fazem parte inclusive de nossa escolha bibliográfica sobre o assunto.

Posteriormente, com o passar dos anos, o Lundu, começa a ganhar interesse da aristocracia colonial, podendo ser visto desta forma, como uma representação efetiva das três influências que compõem a sociedade brasileira, indígena, afro e portuguesa. “Simples batuque negro, com uma coreografia extremamente sensual e insinuante, o lundu sai das senzalas e das ruas e entra nos palácios para tornar-se o *lundu de salão*, a dança preferida dos segmentos burgueses e aristocratizados da sociedade.” (Caldas, 1989: 8).⁵²

Ainda sobre esta relação entre uma aristocracia burguesa branca e portuguesa e uma comunidade afro ainda de escravos (século XVIII), na prática do Lundu, em artigo publicado pela Revista de História da Biblioteca Nacional⁵³, a pesquisadora Teresa Virgínia de Almeida afirma: “o Lundu estabelece um jogo de sedução com o público português e brasileiro, que tem no humor, na jocosidade uma forma de lidar com a problemática da escravidão”. (Almeida, 2009: 46).

Assim sendo o lundu, como também o samba, é um elemento agregador destas culturas. Apesar das alterações em sua originalidade e da sua apropriação pelos segmentos aristocráticos da sociedade imperial, ele nunca perdeu sua essência popular. Ele se adaptou às transformações da sociedade, influenciada por estas três culturas, indígena, afro e portuguesa: “a cultura popular se recicla, se adapta a uma nova realidade, ou seja, acompanha as transformações pelas quais a sociedade esta passando.” (Caldas, 1989: 12).

É o lundu, parte responsável, sem dúvida alguma, do processo de formação do samba carioca. O lundu está diretamente ligado ao maxixe, que por sua vez está diretamente ligado à formação do samba carioca.

“O maxixe, por exemplo, gênero muito popular surgido no Rio de Janeiro mais ou menos em 1875, tem o andamento musical e a estrutura melódica baseados na síncopa africana do lundu, além de, enquanto dança lembrar em muito a coreografia deste. Considerada a primeira dança

⁵² O lundu de salão está muito relacionado a modinha praticada no Brasil no século XVIII. As modinhas brasileiras, como afirmam Carlos Sandroni em *Feitiço Decente*, são derivações do lundu-dança e lundu-canção. As modinhas brasileiras do século XVIII, que Sandroni menciona são o lundu de salão. (Sandroni, 2001:41)

⁵³ Almeida, Tereza Virgínia, em artigo “No balanço malicioso do Lundu” publicado em *Revista de Historia da Biblioteca Nacional*, Festas e Batuques do Brasil (Almeida, 2009)

genuinamente brasileira, o maxixe é visto como o percussor do samba.”
(Caldas, 1989: 14).

A partir de agora, veremos a evolução do maxixe e sua importância no processo de formação do samba carioca. O maxixe era uma dança que, além dos elementos do lundu, misturava-se a outros estilos, e esta fusão teria sido fundamental para a formação do samba carioca:

“Considerada a primeira dança genuinamente brasileira, o maxixe é visto como o percussor do samba. Afirma-se também que o maxixe teria nascido do esforço de se adaptar os ritmos da moda (polca, schottish, mazurca) a tendência de brancos, negros e mestiços de complicar os passos com volteios e requebros. E é dele que o samba retira os componentes formais (andamento musical, binário, sincopa, tessitura) que originariam sua própria estrutura”(Caldas, 1989: 14)

Esse fragmento é extremamente significativo para pensarmos que o maxixe, que deriva do lundu (dança e ritmo africano introduzida em Portugal e Brasil colônia) também sofreu influências diversas na sua formação. Formação esta, que passará para o samba, como o próprio exemplo menciona: “é dele que o samba retira seus componentes formais.”

A fusão do lundu com os outros ritmos citados anteriormente foi fundamental para a formação do maxixe e posteriormente do samba. Principalmente a sua fusão com a polca. A respeito disso Sandroni afirma:

“Assim, a polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu. A melhor expressão disso é o surgimento da designação de gênero polca-lundu em partituras para piano editadas a partir de 1865.” (Sandroni, 2001: 69)

Ao pensarmos o maxixe como dança, não menos importante é pensá-lo na parte sonora (musical). E é nesta parte que o maxixe apresenta outro elemento formador do samba carioca que é extremamente importante, e que em sua estrutura, principalmente no que diz respeito aos seus instrumentos não possui nenhum instrumento de origem afro. O choro, ou chorinho entram nesse

processo. Sobre o choro Sandroni afirma: “junto com as bandas militares e os pianeiros⁵⁴, seriam um dos sustentáculos sonoros da dança do maxixe até os primeiros decênios do século XX.” (Sandroni 2001: 70). Segundo Braga, baseados em argumentos de Orestes Barbosa, que também já mencionamos, estes estilos como o lundu, maxixe e posteriormente o choro foram embriões do samba, ou a seu ver já eram “samba a sua época”:

“A *polca*, o *lundu*, o *maxixe*, nada mais foram do que “sambas do tempo do imperador”. Convém lembrar que esses gêneros citados, bem como a *schottisch*, a *mazurca*, a própria *valsa* são inclusos pela historiografia, na “tradição dos Choros”. Ir a um *Choro*, tocar o choro ou participar de um choro, significa várias coisas: participar de uma reunião onde se tocam aqueles estilos instrumentais declinados; participar de uma serenata – a céu aberto, e aí o *Choro* é o instrumental de violões, cavaquinho e flauta (o *terno*) - onde se toca e também se canta; participar de um grupo instrumental com base de violões, cavaquinho, flauta, bandolim e instrumentos de percussão; participar de uma festa ou sarau onde se dá uma reunião de instrumentistas que tocam aqueles gêneros citados, se pode eventualmente dança- los, cantar e, por conseguinte, fica enfatizado um maior caráter festivo. Isto tudo, ao ver de Orestes, é o Samba.” (Braga, 2002: 226).

Vale a pena reforçar aqui, que os primeiros decênios do século XX, como vimos anteriormente, são, sem dúvida, o período de consolidação da formação do samba carioca. Principalmente se pensarmos no primeiro registro de samba, que como vimos anteriormente, foi feito por Donga em 1916 para o carnaval de 1917.

Ainda sobre o Choro, ou Chorinho⁵⁵ a imagem abaixo reforça a menção anterior sobre os instrumentos tradicionais de sua composição.

⁵⁴ Nome usado para designar os pianistas populares cariocas do início do século XX.

⁵⁵ Segundo, DFB (Dicionário do Folclore Brasileiro) P484-485, verbete modinhas- “Está na índole da língua e na tradição dos compositores este uso dos diminutivos, o mesmo ocorre com fado e fadinho, polca e polquinha, tango e tanguinho, choro e chorinho etc..”. Citado por Braga. (Braga,2002:30)



Todos os instrumentos são de origem europeia, e o cavaquinho particularmente, português. Os instrumentos respectivamente são: violão de sete cordas (ascende do violão), violão,⁵⁶ bandolim, flauta, cavaquinho, pandeiro.⁵⁷

O chorinho, derivado do maxixe, surge em habitações modestas de bairros, como a Cidade Nova e Estácio, região central próximo à Praça Onze, que como vimos anteriormente tem grande importância na formação do samba carioca. Os Bailes onde os chorões, tocadores de choro, se reuniam eram “festas simples onde imperava a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de ideias e a uniformidade da vida.” (Tinhorão, 1990: 154).

O choro consistia principalmente na maneira de tocar. Os pequenos conjuntos que se reuniam em festas e pequenos bailes tinham por base instrumental o trio de flauta, violão, e cavaquinho. Do ponto de vista social, o choro, tem uma conotação extremamente importante. Sua prática em festas e pequenos bailes, permite afirmar que ele era praticado, ou melhor, patrocinado, muito por uma classe média dos fins do século XIX, início do século XX. Vejamos o que afirma Tinhorão:

⁵⁶ Veremos mais a frente, que o violão e o cavaquinho foram levados ao Brasil por imigrantes portugueses.

⁵⁷ Fonte da imagem: FONTE: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Instrumentos_choro.jpg (consultado em 17-02-2011).

“Ora quem dava festas em casa “naquele tempo”, ou seja, nos últimos anos do século passado e início do atual?”⁵⁸ ...Os que moravam em casas, isto é, não eram tão pobres a ponto de precisar viver em barracos do morro de Santo Antônio ou em quartos abafados de cortiços. Ou seja, eram famílias da área da classe média, em geral, que viviam em casinhas de vila. As festas chamadas de pagode compreendiam como ponto de honra para o dono da casa o fornecimento de comedorias para os convidados os músicos, os componentes dos choros.” (Tinhorão, 1990: 157-158).

Este fato torna o chorinho extremamente significativo, ao pensarmos nele como elemento formador do samba e, mais ainda, ao pensarmos nele como uma prática, tal como o samba, agregadora de culturas, sem preconceitos.

Seus músicos eram conjuntos de tocadores de flauta, violão, e cavaquinho e constituíam, como menciona Tinhorão, a “orquestra dos pobres”. Estes, apenas pelo fato de possuírem instrumentos, seja um violão, cavaquinho, uma flauta, ou um clarinete, representava como Tinhorão menciona, “um poder aquisitivo que as maiorias (onde a pobreza confrontava às vezes com a miséria) estavam longe de alcançar. Mas eram alguns destes músicos, muitas vezes trabalhadores meramente braçais representadas por atividades como as dos assentadores de trilhos da Central, carregadores de fardos, sacas de cafés no Cais do Porto, cavouqueiros, e etc... (Lembremos, como vimos anteriormente, que muitos imigrantes portugueses chegados ao Rio de Janeiro, na virada do século (XIX-XX), dividiam estes tipos de serviços, como trabalhos braçais e serviços primários com ex-escravos e todo tipo variado de gente de classe baixa).

A respeito de toda esta mistura entre os músicos do Choro, Tinhorão afirma:

“Essa igualdade de condições econômicas, em uma camada em que o mestiçamento aparecia em larga escala, explica também o fato de a sua maioria ser constituída por brancos e mulatos claros não resultava de qualquer incompatibilidade com os negros, mas resultava do fato de os negros- até 1888 escravos, em sua maioria- formarem o grosso de camadas populares mais baixas.” (Tinhorão, 1990: 158).

Este percurso, que fizemos acerca do choro nos permite tirar conclusões importantes para a nossa proposta do trabalho. Uma delas diz respeito à localização, que como mencionamos, esta

⁵⁸ O Livro *Historia Social da Música Popular Brasileira* de José Ramos Tinhorão foi publicado nos anos 90, do século passado, por isso neste trecho, o mesmo usa “últimos anos do século passado e início do atual.”

próximo da localização da casa de Tia Ciata, dos negros baianos e de sua musicalidade. Permitindo concluir que o samba foi gerado, iniciado, em uma região sob múltiplas influências. A segunda, diz respeito, a este fragmento anterior, onde há uma clara demonstração de inserção do negro, onde havia uma maioria branca e mulata. O que corrobora a proposta de excessiva valorização afro, e da multiplicidade da formação do samba carioca. Multiplicidade, esta, que, pelo que vimos até aqui, apresenta-se em vários momentos por uma influência portuguesa, tornando-a tão significativa, e não menos importante que a influência afro para a formação do samba carioca.

Em outro momento deste trabalho já mencionamos as gafieiras, locais privilegiados de encontros musicais, que serão extremamente divulgadores do maxixe (dança), do choro (como música) e posteriormente do samba. Aliado a isso vem o crescimento desta classe média que, como mencionamos anteriormente, foi divulgadora e incentivadora do samba. Esta classe média cresce com a República (1889) e ajuda de maneira significativa na formação do samba, como escreve de forma esquemática Caldas. Vejamos:

“Isto só foi possível porque já estávamos vivendo os primeiros tempos da República Velha. O Momento histórico era outro; diferente do sistema oligárquico vivido no período imperial. A aristocracia, formada pela nobreza palaciana e seus segmentos, perdia espaço e poder para a burguesia e classe média emergente do início do século, decorrentes do início da industrialização em nosso país.” (Caldas, 1989: 14)

Aliado a esta classe média, está um proletariado, fruto desta industrialização do país. Proletariado formado por uma classe mais baixa, que se prestavam a trabalhos braçais e que incorporava uma variedade imensa de mão de obra, brancos, imigrantes (portugueses), mulatos, negros ex-escravos, etc.

“Surge ainda uma nova classe social: o proletariado, principal aliado do maxixe, não só por dançá-lo, mas também por reproduzi-lo socialmente e permitir sua sobrevivência até estilizar-se em samba. Onde isso? Nas ruas e nos bailes de gafieira de bairros pobres do Rio de Janeiro.” (Caldas, 1989: 15).

A evolução do lundu, em seguida o maxixe aliado ao choro e posteriormente o samba, junto com o advento da República, é muito bem definido por Caldas:

“Mudaram os tempos, novos instrumentos surgiram, a tecnologia se desenvolveu rapidamente, enfim, todas as transformações por que passaria a sociedade brasileira viriam contribuir, no plano cultural, para o surgimento de uma nova estética. Na música, por exemplo, isso se torna evidente quando o Lundu passa a ser maxixe e mais tarde transforma-se em samba.” (Caldas, 1989: 16).

Elementos variados expostos até aqui demonstram que a evolução musical carioca, na viragem do século até a chegada do samba sofreu inúmeras influências. Influências estas de imigrantes portuguesas, de brancos, de mulatos e também de negros.

A supervalorização afro, passa, sem dúvida, por este momento inovador, transformador da República. A desvalorização portuguesa é, em grande parte, como pudemos acompanhar até aqui, uma imagem política passada pelos republicanos de que: o que é português é retrógrado, ultrapassado. Este discurso permite, até os dias atuais, o pouco reconhecimento da contribuição portuguesa na formação do samba. E é nisso que neste trabalho, através dos argumentos apresentados até o presente momento, e pelos que virão a seguir, nos propomos criticar. Mostrando, comprovando e argumentando que a influência cultural portuguesa durante este período é tão significativa e importante como a contribuição afro.

A partir de agora, veremos aspectos sobre alguns instrumentos portugueses que estão presentes na cultura brasileira e sobretudo no samba que nos permite em mais um aspecto presenciar a influência portuguesa.

O principal é mais significativo, é sem dúvida o cavaquinho. A respeito deste instrumento Ernesto Veiga de Oliveira, em seu livro: *Instrumentos Musicais Portugueses* no capítulo dedicado ao cavaquinho atenta:

“O Cavaquinho existe também no Brasil, onde goza de uma popularidade maior que entre nós, (...) com carácter popular, mas urbano. Os Autores brasileiros, Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, Renato Almeida, etc; consideram o cavaquinho brasileiro de origem portuguesa, e Câmara Cascudo fala mesmo concretamente, a esse respeito da Ilha da Madeira.” (Oliveira, 2000: 181)

Nesta passagem ele demonstra, inclinação para imigrantes da ilha da Madeira, porém mais a frente ressalta a possibilidade de imigrantes do Minho que teriam ido para o Brasil. A passagem diz respeito a imigrantes minhotos que teriam migrado para o Brasil e que voltaram

trazendo cavaquinhos diferentes dos originários da região, com influência de formato do cavaquinho Brasileiro. (Oliveira, 2000: 183)

Outro importante nome da historiografia portuguesa, Armando Leça em sua obra: *Música Popular Portuguesa* (1942) afirma, genericamente, sobre a influência musical portuguesa nas colônias, uma visão que embora sob a égide do Estado Novo não deixa de apontar, embora sem provas consolidadas, transferência de ambos os lados do mar: “Nós (os portugueses) e os espanhóis levamos para os domínios coloniais, costumes, danças e instrumentos.” (Leça 1942: 109) Sobre os instrumentos levados para as colônias, Leça destaca a viola. “ Dos instrumentos selvagens trouxemos o reque-reque (reque-reque minhoto); e por lá espalhamos as violas” (Leça 1942: 201)

As violas chegaram ao Brasil ainda no século XVI, com nomes como “viola de tripa” ou “viola de arame” relacionados ao seu encordoamento. Márcia Taborda⁵⁹, historiadora estudiosa do violão afirma que “a partir de meados do século XVI, chegando em número cada vez maior ao Brasil, os portugueses trouxeram suas tradições e seus hábitos, entre estes o de dedilhar sua “enxada de cantar”, ou seja a viola. Nas horas de lazer, compensando assim o trabalho duro que as vezes lhes eram reservadas na colônia” (Taborda, 2009: 64)

Taborda afirma também que o cavaquinho esteve presente no Brasil desde a segunda metade do século XVII, sobre os nomes ainda de “guitarrilha” e mais já para o século XVIII como “machinho”.⁶⁰

O violão tal como conhecemos hoje no Brasil, com seis cordas, teria segundo Taborda, chegado ao Brasil em 1808, quando da vinda da família Real Portuguesa. O nome violão seria dado a evolução da viola original, que foi ganhando mais cordas e consequentemente um aumento em seu tamanho. Vejamos:

⁵⁹ Márcia Taborda é doutora em História Social na UFRJ, onde defendeu a tese *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*, e mestre em violão também pela UFRJ. É professora de violão da escola de música da UFRJ. Ganhadora do prêmio The 1997 Kennedy Center Fellowships of the Americas, dedica-se ao estudo da História do Violão).

⁶⁰ Em seu Livro *Instrumentos populares portugueses*, Ernesto Veiga de Oliveira também faz menção a este nome “machinho” como o cavaquinho era chamado no Brasil, o mesmo afirma: “Além deste nome (cavaquinho), encontramos ainda, para o mesmo instrumento ou outros com ele relacionado, a designação de machinho, machim, machete (que parece ser uma palavra arcaica, caída em desuso, e subsistente nas ilhas e no Brasil).”(Oliveira, 2000: 176)

“Ela (a viola) representava uma transformação, se comparada as antigas violas de arame do século XVI. Estas tinham três cordas duplas e a prima simples. No século XVII, ganharam mais uma ordem de cordas, e ainda mais outra na segunda metade do século seguinte. Isto exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som, e foi assim que a viola tornou-se uma “viola grande” ou violão, aumentativo de viola.” (Taborda, 2009: 65).

Tanto o violão quanto o cavaquinho instrumentos presentes até hoje no samba carioca, serão extremamente significativos, como já vimos, nas rodas de choro. Taborda afirma que estes dois instrumentos foram fundamentais na formação do choro carioca, e que são os pilares deste gênero musical ao lado da flauta.

“O violão, com sua sonoridade peculiar, foi se identificando cada vez mais com as expressões musicais das classes populares. Este processo se inicia quando Joaquim Antônio da Silva Calado, formou o Choro Carioca, grupo no qual o instrumento solista (flauta) era acompanhado por violões e cavaquinhos de músicos populares. Esta formação tornou-se típica e se estabeleceu como um dos pilares do acompanhamento dos gêneros característicos da nossa cultura popular.” (Taborda, 2009: 66)

Para Taborda, a informação anterior, ocorreu por volta dos últimos 30 anos do século XIX (aproximadamente 1870), mas é já no século XX, nos primeiros anos que o choro se estabelece. O início de gravações de discos no Brasil, em 1902 permitiu a profissionalização de numerosos músicos de choro. E mais, permitiu através de adaptações a passagem do samba de terreiro (como os sambas da casa de Tia Ciata) para as rádios. “Para que os meios de comunicação se abrissem ao novo gênero, foi necessária a adaptação tanto na forma como no acompanhamento, façanha esta realizada pelos conjuntos de choro. Nasceria assim o samba urbano carioca⁶¹.” (Taborda, 2009: 67).

Ainda sobre a importância do violão na formação da música popular brasileira e sobretudo no samba carioca o jornalista, cronista e poeta do início do século XX, Orestes Barbosa em sua obra dedicada a música popular brasileira, *Bambambã*, afirma: “o violão com o progresso

⁶¹ Vale ressaltar, que como mencionamos anteriormente, o cavaquinho no Brasil se caracteriza por um instrumento urbano, como afirmou Ernesto Veiga de Oliveira.

do samba, aumentou o prestígio. Na terra carioca o violão, desde os tempos coloniais, encontrou o campo vasto como intérprete perfeito da nossa emoção (...) é o gaturamo de madeira...” (Barbosa,1993: 25-28)

Assim sendo, o violão e o cavaquinho são expoentes do samba carioca que efetivamente comprovam instrumentalmente uma influência portuguesa. Merece destaque também que os outros instrumentos da roda choro que usamos na imagem anterior para ilustrar, todos eles, sem exceção, são incluídos na importante referência bibliográfica portuguesa do livro de Ernesto Veiga de Oliveira, como instrumentos musicais populares portugueses.⁶²

Finalizando este ponto, chamamos a atenção para uma questão tão debatida e complexa tal como a origem do samba carioca que propomos neste trabalho: a origem do fado. Veremos, de seguida, que há muita bibliografia que remete a origem do fado ou parte de seu processo embrionário ao Brasil. Não nos cabe neste trabalho uma análise profunda sobre a origem do fado, mas porque consideramos importante mencionarmos, como forma demonstrativa de como a troca cultural musical, entre Brasil- Portugal, ocorreu de maneira significativa.

O próprio Ernesto Veiga de Oliveira, em seu livro sobre *Instrumentos Populares Portugueses*(2000), dedica uma parte a esta questão da origem do Fado. Mesmo sendo apenas um apêndice, demonstra a problemática deste tema através de exemplos importantes que discutem o assunto na historiografia portuguesa.

Dentre estes exemplos destacamos dois de grande destaque na historiografia portuguesa. Pinto de Carvalho, em sua obra *História do Fado*, no qual a temática centra-se no “Fado Marinheiro” que, segundo o autor, era uma canção cantada à proa das embarcações, onde a melancolia dos marinheiros era o “fundo dos fados”, e que só posteriormente teria aportado como nas ruas de Lisboa. Muitos destes marinheiros eram efetivamente imigrantes com destino ao Brasil, onde o fado segundo outro autor, Armando Leça, citado já neste trabalho anteriormente, teria sido influenciado pelo lundu, praticado no Brasil. Vejamos:

⁶² Ernesto Veiga de Oliveira, não afirma que estes instrumentos são todos genuinamente portugueses, mas demonstra a importância de cada um deles na cultura popular portuguesa. Demonstramos através do cavaquinho e do violão a influência portuguesa, sendo levados por imigrantes portugueses. Os outros instrumentos que Ernesto da Veiga classifica como instrumentos populares portugueses, também, possivelmente, podem ter sido levados por alguns imigrantes portugueses.

“Assim o fado de origem afro-brasileira, doce londum⁶³ chorado, naturalizou-se português porque se identificou com aquele fatalismo, inaniade, “tinha que ser”, com a tristimania, choque dos nossos poetas, na transitória fase do “pessimismo juvenil para a serena objetividade” (Leça, 1942: 110)

Anteriormente mencionamos que o fado “só posteriormente teria aportado em Lisboa”. Esta é uma teoria muito interessante no processo de construção do fado defendido por estudiosos portugueses, e brasileiros. Neste apêndice do livro de Ernesto Veiga de Oliveira, o mesmo afirma que isto ocorreu efetivamente com a volta de família Real, da corte de D. João VI, em 1822.

“Em 1819, já o fado seria tocado, cantado e dançado no Brasil, era ainda inteiramente desconhecido em Portugal, onde são referidas unicamente outras danças e cantares; e teria sido trazido inicialmente para Lisboa, pouco a pouco, pela marinhagem, que o implantava em Alfama como dança de bordel, grosseira e obscena – *o fado batido* – difundindo-se sobretudo depois do regresso da Corte de D. João VI, em 1822.” (Oliveira, 2000: 398-399).

Este argumento também vai ao encontro a José Ramos Tinhorão, renomado pesquisador de música brasileira e autor do livro: “*Fado Dança do Brasil Cantar de Lisboa. O fim de um Mito.*” A tese deste autor vai ao encontro à menção feita por Ernesto Veiga de Oliveira. Para ele, o fado teria chegado a Lisboa trazido por membros da corte e da burguesia portuguesa, regressos do Brasil. Estes trouxeram seus escravos, que se reuniam aos arredores do bairro do Alfama para práticas de dança e música. Na origem do que seria o fado, ou como Ernesto Veiga “*o fado batido*”. Em entrevista ao jornal O Globo (15/10/09), Tinhorão afirma:

“De início o fado era música e dança, esta última com o estilo lundu e a umbigada, considera marginal, quer por alguma classe portuguesa quer por estrangeiros que assistiam a essas demonstrações, em Lisboa. Porém, adianta o investigador, ao chegar às camadas mais ricas da população lisboeta, “ganhou riqueza harmônica e melódica.”⁶⁴

⁶³ Outra maneira de se dizer e escrever Lundu, londum, lundum.

⁶⁴ Entrevista ao jornal O GLOBO, (Disponível em: <http://noticias.sapo.ao/vida/noticias/artigo/1203663.html>) . Em : 12.05.2012

Para Tinhorão, as transformações que o fado sofreu ao longo do tempo, o tornaram muito diferente do originário no Brasil.

Para o etnomusicólogo José Alberto Sardinha, as polêmicas sobre as diferentes origens do fado se devem sobretudo à sua popularidade. Recentemente em seu livro lançado “ *A origem do fado* ” (2010), o autor contesta estas teorias. Para ele os estudos que afirmam que o fado teria sua origem no Brasil, são superficiais, com faltas de critérios e objetividade. Para ele o fado tem origem no Portugal medieval e “viajou” de Portugal para o Brasil, não do Brasil para Portugal. Para ele, o fado nasceu da tradição oral, do substrato musical presente em todo o território português, e em Lisboa se popularizou e modificou-se.

Recentemente, em 2011, a Unesco considerou o fado patrimônio da humanidade, seja qual for a sua origem ou a sua “tradição inventada” assim como o samba, ele se caracteriza por um fenômeno popular. A problemática de sua origem ainda deve ser muito debatida por seus estudiosos, mas o que fica claro com os exemplos citados anteriormente é a troca de experiências culturais entre Brasil-Portugal, modificando ou gerando tanto o samba quanto, eventualmente, o Fado.

Conclusão:

Na conclusão da proposta deste trabalho, pretendo fazer reflexões sobre o que foi dito ao longo do texto, em respostas às questões de partida, as hipóteses colocadas e como aquelas podem, no futuro, serem possíveis contributos para novas abordagens do assunto debatido.

Sendo assim primeiramente, creio que seja pertinente a relativização de alguns aspectos teóricos abordados na introdução do trabalho com o que foi dito ao longo do texto. Abordamos o conceito de cultura popular de Certeau e fixamos das análises feitas por este autor a historiografia, a questão da produção cultural como reflexo de delimitações econômicas e sociais. A falta de autonomia através de um discurso produzido seja, como vimos, através do anti lusitanismo, seja através da valorização da mestiçagem, permitiu a supervalorização afro e o esquecimento de outras influências no campo cultural da formação do samba carioca, no nosso caso a portuguesa.

Mencionamos também na introdução que, como afirma Certeau, o conceito de cultura popular passa pelo viés sociológico, pois pensa as pessoas como agentes produtoras de cultura popular, capazes de táticas que lhes permitem ser influenciadas, mas não totalmente determinadas por regras e produtos pré estabelecidos. Sendo assim, dissemos que o Samba Carioca, como Cultura Popular, era criado no centro das relações humanas. E assim sendo, demonstramos nos mais variados aspectos, como nos exemplos da Festa da Penha, Festa do Divino e na Casa de Tia Ciata, que as práticas de convivência entre imigrantes portugueses e a população carioca como um todo, inclusive afro, permitiram através de relações humanas de convivência e sociabilidade um ambiente propício e importante para a formação do samba carioca.

Dialogando com cultura popular, mencionamos através da análise de conceitos relativos de *habitus* por Pierre Bourdieu que o samba como representação de um *habitus* é um instrumento que auxilia as relações sociais dos indivíduos numa estrutura social. Através dos exemplos de convivência entre os imigrantes portugueses e os outros indivíduos seja nos locais de trabalho, seja nos exemplos dos cortiços, são eles partes desta estrutura social que permite relações sociais num conjunto de práticas, ou *habitus*, que contribuíram também, na formação do samba carioca.

Sobre o aporte teórico, no conceito de Tradição Inventada de Eris Hobsbawm, mencionamos na introdução que a tradição afro teria sido “formalmente institucionalizada” na

senda de estudos de casos apresentados por Hobsbawm, acerca de determinadas tradições que se estabelecem com enorme rapidez. Sendo assim é importante ressaltar que demonstramos através do trabalho e ao longo do texto que esta hipótese “construída e institucionalizada” se deu num primeiro momento pelo viés anti lusitano da República, e, posteriormente, nos anos 20 e 30 do século XX, através da valorização do processo de mestiçagem. Estes dois processos deram numa espécie de continuidade, primeiro o esquecimento português, e depois a supervalorização afro, que comprovadamente se estabeleceram com enorme rapidez.

Sobre o conceito de memória coletiva proposto por Maurice Halbwachs, que se estruturaria em identidades de grupos, e que na introdução relacionamos a identidade do afro com o samba como parte da memória coletiva deste grupo afro, e depois até da sociedade carioca e brasileira como um todo, creio que isto ocorreu como demonstramos ao longo do texto, em decorrência, novamente, do anti lusitanismo e da valorização da mestiçagem. Que valorizaram a identificação dos grupos afros com o samba, e mais ainda, identificavam a mestiçagem com o processo formador de cultura brasileira criando através da identidade deste grupo afro a memória coletiva de toda a nação.

Ainda sobre memória, usamos na introdução, os argumentos de cópia e armazenamento propostos por Fentress e Wickham. “A memória primeiro copia e armazena informações e depois usa esta informação para formar ideias novas”. (Fentress Wickham, 1992: 30). Creio que a memória coletiva da nação, que mencionamos anteriormente, copiou e armazenou a informação do samba carioca como de “origem afro” e sendo assim permitiu a formação desta ideia, gerando o esquecimento das outras influências sobretudo, como propomos no trabalho e demos variados exemplos ao longo do texto, a portuguesa.

Demonstramos ao longo do texto aspectos que propiciaram a forte identificação afro, e o esquecimento Português. Relevante destacar neste aspeto, a questão da Instauração da República Brasileira, que tem o intuito de denegrir a imagem do imigrante português, e o processo decorrente no século XX de valorização da mestiçagem, em busca das raízes brasileiras. A respeito disso uso uma definição interessante de Stuart Hall, sobre identidade, em *Identidade cultural da pós-modernidade*: “Uma vez que a Identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (Hall, 2005: 21).

No caso do samba carioca a propaganda republicana do anti lusitanismos criou uma identidade em que há perdas claras no que diz respeito aos elementos de influência portuguesa e lançou as possibilidades, dentro de um processo de valorização da mestiçagem, de um ganho numa supervalorização afro.

A questão do anti lusitanismo republicano, aliado à valorização do processo de mestiçagem na formação da cultura brasileira no decorrer do século XX, são os principais fatores responsáveis pela falta de reconhecimento de uma influência cultural portuguesa na formação no samba do Rio de Janeiro. O que tentamos demonstrar ao longo do trabalho é que esta influência, através de variados aspectos existiu e foi extremamente importante no processo de formação do samba carioca. Assim, como vale deixar registrado mais uma vez, que reconhecemos o valor da influência afro neste processo, mas criticamos a sua excessiva valorização, que contribui para o desmerecimento e falta de reconhecimento de outras influências, sobretudo, como propomos neste trabalho, a portuguesa.

É válido ressaltar também que a questão da problemática quanto à origem do fado (visto no ponto 3.2), mesmo não sendo o foco do nosso trabalho, reforça a troca de influências culturais entre os dois países. A respeito disso é válido refletir sobre como duas representações nacionais tão simbólicas no processo de identidade nacional, o samba para o Brasil, e o fado para Portugal, podem ser questionadas quanto a sua originalidade genuína. Não acredito que reconhecer processos de influências na formação de representações nacionais, neste caso caracterizado na música, diminua o valor simbólico destas para a nação, mas isso seria uma discussão para outro trabalho, o que realmente gostaria de reforçar neste exemplo é a troca de influências culturais entre ambos países, influências neste caso musicais.

Por fim, gostaria de ressaltar a importância de revermos determinados conceitos, determinadas verdades, ou tradições, no processo construtivo da história e da memória. Creio que este papel cabe ao historiador, responsável como afirma Jacques Le Goff pela informação histórica: “É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício, vulgarizada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e os *mass media*, corrija essa história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros” (Le Goff, 1984: 166).

Bibliografia:

ABREU, Martha (1999), *O Império do Divino*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

_____ (2011), “Histórias musicais da Primeira República”. In. *ArtCultura*. Uberlândia: ArtCultura.

ALMEIDA, Tereza Virginia, “No balanço malicioso do Lundu” In. *Revista de Historia da Biblioteca Nacional*. Número 24. Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário de (1972), *Ensaio sobre a música brasileira*. São. Paulo:Ed. Martins.

AZEVEDO, Aluísio (1993), *O Cortiço*. São Paulo: Moderna.

BAGANHA, Maria Ionnis (2009), “Migração Transatlântica: uma síntese histórica”. In. *Desenvolvimento Económico e Mudança Social, Portugal nos últimos dois séculos*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

_____ (2001) “Historiografia da emigração portuguesa para o brasil: algumas notas sobre o seu passado, o seu presente e seu futuro”. In. *Revista Brasil-Portugal: História, agenda para o milénio*. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração.

BARBOSA, Orestes (1993), *Bambambã!* Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca.

_____ (1933), *O Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora.

BOURDIEU, Pierre (2002), *Campo do Poder, Campo intelectual*. Tucumán: Monstressor.

BRAGA, Luís Otávio Rendeiro Correa (2002), *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro, UFRJ [Tese de Doutorado].

BRETÃO, José Noronha (1998), *As Danças do Entrudo, Uma Festa do Povo*. Angra do Heroísmo: Edição Nacional da Cultura.

CALDAS, Waldenyr (1989), *Iniciação à música popular Brasileira*. São Paulo: Ática.

CARVALHO, José Murilo de (1987a), *A Formação das almas: o Imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (1987b), *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras.

CARVALHO, Pinto de (2005), *Histórias do Fado*. Lisboa: Dom Quixote.

CERTEAU, Michel (1989), “A Beleza do Morto: o conceito de Cultura Popular”. In. *A Invenção da Sociedade*. (org) Jacques Revel. Lisboa: Difel.

FENTRESS, James/WICKHAM, Chris (1992), *Memória Social, Novas Perspectivas sobre o Passado*. Lisboa.

FERREIRA, Felipe (2005), *Inventando Carnavais, O surgimento do Carnaval Carioca no Século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: UFRJ Editora.

FON-FON- Revista Fon-Fon! (1910), Revista Ilustrada, Crítica e Humorística. Publicação Semanal. Rio de Janeiro.

HALBWACHS, Maurice (2004), *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro.

HALL, Stuart (2005), *A identidade cultural da modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

HOBBSAWM, Eric/ RANGER, Terence. (1990), *A invenção das tradições*. RJ: Paz e Terra.

KESSEL, Carlos (2001), *A Vitrine e o Espelho. O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, SMC, AGCR.

LEÇA, Armando (1942), *História da música portuguesa*. Porto: Liv. Educação Nacional.

LE GOFF (1984), “História”. In. *Memória-História* – Enciclopédia EINAUDI. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.

MARINS, Paulo César Garcêz (1998), “Habitações e Vizinhança: Limites da Privacidade no Surgimento das Metrôpoles Brasileiras.” In. *História da Vida Privada no Brasil. A República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Volume 3. (org.) Fernando Novais e Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras.

MARTINS, Willian de Souza (2009), “Abram Alas para Folia”. In. *Revista de Historia da Biblioteca Nacional*. Número 25. Rio de Janeiro.

MOURA, Roberto (1995), *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.

NOVAIS, Fernando A./ SEVCENKO, Nicolau (1998), *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Volume 3. (org.) Fernando Novais e Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Neves (2003), “Identidades e Conflitos Lusitanos”. In. *Topói*. Rio de Janeiro: UFRJ.

OLIVEIRA, Carla Mary S (2009), “O Rio de Janeiro da Primeira República e a imigração portuguesa: panorama histórico”. In. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*. Número 03. Rio de Janeiro: AGCRJ.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (2000), *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian/Museu Nacional de Etnologia.

_____ (1986), *Instrumentos Musicais dos Açores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.

_____ (1984), *Festividades Cíclicas em Portugal*. Lisboa: D.Quixote.

REVEL, Jacques (1989), *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. (2012), “Que 22 que nada.. O Modernismo brasileiro não é invenção paulista: a produção carioca anterior à Semana foi descartada por preconceito.” Revista de História da Biblioteca Nacional. [consultado em 17.05.2012]. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/que-22-que-nada>)

ROWLAND, Robert (2009), “Emigração e Contexto”. In. *Desenvolvimento Económico e Mudança Social, Portugal nos últimos dois séculos*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

SANDRONI, Carlos (2001), *Feitiço decente. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.

SANTUCCI, Jane (2008), *Cidade Rebelde, As Revoltas Populares no Rio de Janeiro no Início do Século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

SARDINHA, José Alberto (2010), *A Origem do Fado. Tradisom*: Lisboa.

SEVCENKO, Nicolau (1998), “A Capital Irradiante: Técnica, Ritmos e Ritos do Rio”. In. *História da Vida Privada no Brasil. A República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Volume 3. (org.) Fernando Novais e Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras.

TABORDA, Márcia (2009), “O Som do Brasil”. In. *Revista de Historia da Biblioteca Nacional*. Número 24. Rio de Janeiro.

TINHORÃO, José Ramos (1997), *As Origens das Canções Urbanas*. Lisboa: Caminho da Música.

_____ (1994), *FADO, Dança do Brasil, Cantar de Lisboa*. Lisboa: Caminho da Música.

_____ (1990), *História da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho da Música.

TRICHES, Roberta (2011), *Os sentidos do Atlântico: A Revista Lusitania e a colônia portuguesa do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, UFF [Dissertação de Mestrado]

_____ (2007), “A Labareda da Discórdia: O anti lusitanismo na imprensa carioca” *Revista achegas*. Número 36. [consultado em 26.07.2011]. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/36/triches_36.pdf).

VIEIRA, Nelson H (1991), *Brasil e Portugal- A Imagem Recíproca. (O mito e a realidade na expressão literária)* Lisboa: Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez (1998), “Da escravidão a liberdade: Dimensões de uma privacidade possível”. In. *História da Vida Privada no Brasil. A República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Volume 3. (org.) Fernando Novais e Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras.

Endereços Eletrônicos consultados como apoio e referência:

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

<http://portal.iphan.gov.br/>

Instituto Moreira Sales - IMS

<http://ims.uol.com.br/>

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas - IBGE

<http://www.ibge.gov.br>

Liga Independente das Escolas de Samba - LIESA

<http://liesa.globo.com/>

Revista de História da Biblioteca Nacional

www.revistadehistoria.com.br